

**LA VOZ DE LA MEMORIA EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA**  
**DE LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS**

AUTOR: Soledad Reolid Solano

DIRECTOR DE LA MEMORIA DE INVESTIGACIÓN: Dr. Perfecto Cuadrado Fernández

Departament de Filologia Hispànica  
Universitat de les Illes Balears  
Dimecres, 4 d'abril de 2007

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	3
2. LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA.....	5
3. LAS DOS MODALIDADES NARRATIVAS: EL CUENTO Y LA PELÍCULA. ...	27
3.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL CUENTO O RELATO CORTO	27
3.1.1. CARACTERÍSTICAS DEL CUENTO MODERNO .....	30
3.2. LA PELÍCULA: EL TEXTO CINEMATOGRAFICO .....	34
3.2.1. EL GUIÓN .....	34
3.2.2. EL TEXTO CINEMATOGRAFICO: LA PELÍCULA .....	40
3.2.2.1. UNIDADES EN LAS QUE SE ESTRUCTURA EL DISCURSO NARRATIVO.....	40
3.2.2.2. ELEMENTOS CONFIGURATIVOS DE LAS UNIDADES EXPRESIVAS.....	41
4. ANÁLISIS NARRATOLÓGICO: METODOLOGÍA .....	64
VOZ DE LA MEMORIA.....	87
5. ANÁLISIS DE LA ADAPTACIÓN DE LAS VOCES NARRATIVAS EN LA <i>LENGUA DE LAS MARIPOSAS</i> .....	92
5.1. INTRODUCCIÓN .....	93
5.2. LOS TRES AUTORES: RIVAS, AZCONA Y CUERDA .....	95
5.2.1. MANUEL RIVAS .....	95
5.2.2. JOSÉ LUIS CUERDA .....	105
5.2.3.- RAFAEL AZCONA .....	111
5.3. LA ADAPTACIÓN DEL NARRADOR .....	118
5.3.1. EL NARRADOR EN LOS CUENTOS .....	118
EJEMPLOS DE LA VOZ DE LA MEMORIA EN LOS TRES CUENTOS .....	125
5.3.2. LA FUSIÓN DE LAS VOCES NARRATIVAS EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE <u>LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS</u> .....	131
5.3.2.1. LA VOZ DE LA MEMORIA EN EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO.....	146
6. CONCLUSIÓN .....	153
7. FICHA ARTÍSTICA Y TÉCNICA DE LA PELÍCULA .....	154
8. BIBLIOGRAFÍA.....	156

## 1.- INTRODUCCIÓN

El propósito de esta memoria de investigación es el análisis de la adaptación de los distintos narradores de *La lengua de las mariposas*, *Un saxo en la niebla* y *Carminha* del escritor Manuel Rivas (pertenecientes a su libro de relatos *¿Qué me quieres, amor?*, publicado originalmente en lengua gallega bajo el título *¿Que me queres, amor?* en 1995). Este proceso de adaptación cinematográfica ha sido llevado a cabo por el guionista Rafael Azcona y por el director José Luis Cuerda; siendo éste el responsable final de la película La lengua de las mariposas, estrenada en el Festival de San Sebastián en 1999.

El presente trabajo se divide en varios apartados. En el primero de ellos, nos aproximaremos a las diversas teorías sobre la adaptación a las que hemos tenido acceso. A continuación, expondremos una breve introducción teórica al relato corto, al guión cinematográfico y un resumen de los conceptos fílmicos básicos para el estudio de la película. Posteriormente, estableceremos la terminología utilizada a la hora del análisis narratológico, tanto en su variante literaria como cinematográfica. Por último nos ocuparemos específicamente de la adaptación del narrador en este caso concreto de la adaptación cinematográfica de La lengua de las mariposas.

Para elaborar estos apartados hemos recurrido, respecto a la teoría del narrador, a los estudios realizados por Seymour Chatman, Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis o Gérard Genette, y, sobre todo, al *Diccionario de Narratología* de Carlos Reis y Ana M. Cristina Lopes. Por otro lado, en el apartado de lenguaje cinematográfico, nos hemos basado en algunas de las conclusiones establecidas en el

estudio de este campo por Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía, Roy Thompson, David Bordwell, Kristin Thompson, Syd Field o Ramón Carmona. A su vez, a la hora de aproximarnos al campo de la adaptación, teóricos como José Luis Sánchez Noriega o Carmen Peña-Ardid han sido de especial ayuda.

El objetivo último de este proyecto es el de establecer qué procedimientos se han seguido para unificar las voces narrativas de los tres relatos en la voz del narrador único del discurso cinematográfico. Tanto las técnicas narrativas de los cuentos como las del texto fílmico mantienen una serie de características semejantes, que nos permiten situar a estos narradores dentro de la categoría que hemos denominado “voz de la memoria”, como intentaremos demostrar en este trabajo.

Para el estudio de los tres cuentos de Manuel Rivas que han dado origen a la adaptación cinematográfica, nos hemos basado en la edición del año 2003 de *¿Qué me quieres, amor?*, publicada por la editorial Punto de lectura (traducida al castellano por Dolores Vilavedra) y hemos consultado la edición original en lengua gallega (publicada por la editorial Galaxia en el año 1996).

Finalmente, daremos paso al primer apartado de esta memoria de investigación, en la que se nos ofrece una introducción al proceso de adaptación cinematográfica.

## **2. LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA**

El hecho de que el cine y la literatura tengan las mismas posibilidades expresivas, permite la adaptación no sólo de textos literarios al cine, sino también la creación de un discurso literario a partir de una obra cinematográfica. Por tanto, este proceso bilateral, a partir de las especificidades de cada lenguaje, es posible gracias a la equiparable capacidad narrativa de ambos medios y al hecho de que compartan un mismo objetivo, como destaca Luisa Herrero:

Detractores de las adaptaciones ha habido siempre, tanto entre los cineastas como entre los novelistas. Pero lo que parece claro es que ambos mundos comparten el mismo "humus, el estiércol, el abono literario", como dice [Manuel] Rivas. Y una idéntica y pura pretensión: la de contar historias.<sup>1</sup>

Las conexiones que se pueden establecer entre la literatura y el cine son numerosas. Sin embargo, en el presente apartado, tan sólo vamos a ocuparnos de una de ellas: las adaptaciones de obras literarias narrativas al cine.

\*\*\*

El término "adaptación" hace referencia al proceso de transformar los elementos formales y argumentales propios de una determinada obra literaria (en esta sección nos centraremos, como hemos dicho más arriba, exclusivamente en el discurso narrativo literario, concretamente la novela y el cuento) en elementos compositivos propios del lenguaje y del discurso cinematográfico; proceso que dará origen a un nuevo texto,

---

<sup>1</sup> Herrero Cabreja, Luisa: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/lapizgui.html>

deudor del primero en mayor o menor grado. Cabe recordar que la adaptación de una obra literaria es una “lectura” particular que lleva a cabo, en un primer momento, el guionista, posteriormente, el director y, en numerosas ocasiones, el productor. Por tanto, de una misma novela o relato corto pueden surgir tantas adaptaciones como distintas sean las motivaciones y los intereses de los responsables cinematográficos (que a su vez se verán sometidos a la mayor o menor habilidad de los encargados de realizar la adaptación a la hora de tomar decisiones, con resultados más o menos satisfactorios).

El proceso de adaptación puede iniciarse por varias causas, entre las que destacarían dos motivos principales:

1.- Interés por el argumento o por los valores artísticos de la obra, ya sea por parte del guionista, del director o del productor. Ejemplo de ello es el caso de la reciente adaptación del relato corto de Anne Proulx “En terreno vedado”, que partió de la propia iniciativa de sus dos guionistas, Diana Osanna y Larry McMurtry<sup>2</sup>, siendo ellos mismos los que buscaron una productora, no sin dificultades, que quisiera financiar el proyecto:

We immediately - explica Diana Ossana- optioned her short story with our own money. (...) We tried for nearly seven years to get it into production. Various directors came on board at different times, and several actors wanted to be in the film, but no actors would commit. Then Focus, Ang and James became fully involved in late 2003. And now here we are.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Diana Osana explica la profunda conmoción que le supuso la lectura del relato de Proulx: “I was seduced by the simply lyricism of Annie’s prose and then startled by its rawness and power.” (V.V.A.A.: *Brokeback Mountain. Story to Screenplay*, Nueva York, ed. Scribner, 2005, pp.143-4) Continúa añadiendo: “I sensed immediately that this was a great story with the power to touch many people.” (*op.cit.*, p.144) Más allá de la respuesta emocional tan intensa que le provocó, le impresionó asimismo el estilo de una prosa “tight, precise, spare, evocative, unsentimental and yet incredibly moving. The dialogue is specific to time, the place, the social and economic class of characters.”. Finalmente concluye: “It is a near perfect short story, in technique as well as emotion. And in my mind, it was an excellent blueprint for a screenplay” (*idem.*, p.146)

<sup>3</sup> Se refiere a la productora Focus Features, al director Ang Lee y al productor J. Schamus.  
<http://www.brokebackmountain.com/home.html>

En el caso que nos ocupa en esta memoria, fue el director José Luis Cuerda (quien además ejerció como productor ejecutivo del filme) el que puso en marcha el proyecto con la ayuda del director general de la productora Sogetel, Fernando Bovaira. Así lo explica el mismo Cuerda, destacando la figura de este último como “la persona que vio conmigo que en esos cuentos había una película y la que me ayudó a poner en marcha los mecanismos para levantar el proyecto. Bovaira y yo nos pusimos en contacto con Rivas y con Azcona, y el último receptor fue Fernán Gómez, al que yo antes de que Azcona empezase a escribir el guión, le mandé una carta diciéndole que me gustaría que hiciese la película.”<sup>4</sup>

2.-Motivos económicos, generalmente a partir de la iniciativa de una productora, en busca de una exitosa respuesta comercial. Con frecuencia, en estos casos no se tiene tan en cuenta la calidad literaria de la obra, sino los beneficios económicos que ha reportado el libro en su carrera comercial. Un ejemplo sería el caso del “best-seller” *El código Da Vinci* de Dan Brown, cuya adaptación fue estrenada en el año 2006 por el director Ron Howard. Los derechos de autor fueron comprados por los estudios Sony, poco después de la publicación de la novela; los cuales coprodujeron la película con Columbia Pictures y Imagine Entertainment.<sup>5</sup> El resultado final de esta operación fue una satisfactoria y rentable recaudación global en taquilla que sobrepasó los setecientos millones de dólares<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Asúa, Alfonso: “Entrevista José Luis Cuerda”, *Revista Cinerama*, octubre 1999, nº 84, p.73.

<sup>5</sup> Parera, Jose; Fernández Valentí: “*El código Da Vinci*. Un enigma de hace 2000 años”, *Revista Imágenes de actualidad*, nº 258, mayo 2006, p.55.

<sup>6</sup> Según los datos ofrecidos por la página de Internet IMDB (Internet Movie Database Inc.), la película, tras su proyección en las salas de cine, obtuvo una recaudación global de 749.536.138 dólares; como se muestra en la siguiente dirección: <http://spanish.imdb.com/boxoffice/alltimegross?region=world-wide>

Por tanto, la adaptación de obras literarias que han contado con el beneplácito del público, puede suponer una apuesta firme a la hora de conseguir un gran éxito comercial y beneficios económicos considerables. A este respecto, Luisa Herrero destaca las palabras de la directora de cine Isabel Coixet, quien añade lo siguiente:

Un libro de 200 ó 400 páginas es un colchón de seguridad. Para un productor es fácil comprar una novela con un premio millonario. Además ya tienen parte de la campaña publicitaria hecha.<sup>7</sup>

En el mismo estudio realizado por Herrero, Agustín Díaz Yanes (director de Alatriste, película basada en las aventuras del personaje de Arturo Pérez Reverte y estrenada en el verano del 2006), afirma que "<<el productor ve la película más clara a través de un texto acabado y elaborado que en la idea original de un guión>>". Sin embargo, es una empresa arriesgada, ya que, a pesar de que el argumento y los personajes estén constituidos, "<<el guión y la novela no tienen nada que ver. Es una espada de doble filo, por un lado parece que ya está la historia contada, y ése es el gancho que atrapa al productor, pero por otro lado es difícilísimo conseguir un resultado artístico similar al literario>>"<sup>8</sup> - como concluye Díaz Yanes.

Así pues, éstas serían las dos razones básicas por las cuales, a lo largo de la historia del cine, las adaptaciones han estado al orden del día. José Luis Sánchez Noriega añade otros motivos en su estudio *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*<sup>9</sup>. Uno de ellos es el uso que se hace de la literatura no sólo como fuente de nuevos argumentos para el cine, sino también como una herramienta válida para la difusión de

---

<sup>7</sup> Herrero Cabreja, Luisa: *op. cit.*

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> Sánchez Noriega, José Luis: *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, ed. Piados, 2000



obras literarias “emblemáticas”<sup>10</sup> ( de hecho, es frecuente que poco antes del estreno de una adaptación cinematográfica, se reedite la obra original o se lance una nueva edición, en el que se incluya el póster del filme en el diseño de la portada, en busca de nuevos lectores atraídos por el argumento, gracias a la campaña publicitaria de la película). En ocasiones, las adaptaciones cinematográficas puede funcionar como una vía de conocimiento histórico:

Cuando se trata de narrar acontecimientos históricos, parece que resulta más eficaz buscar una obra literaria que condense el espíritu de la época y las vivencias de personajes significativos a través de una trama argumental que escribir un guión original basado en tratados históricos, que siempre tiene el riesgo de didactismo o dificultades para la comprensión de esa época.<sup>11</sup>

Una vez establecidas algunas de las causas principales que impulsarían las adaptaciones cinematográficas, vamos a aproximarnos a algunas de las definiciones que ha recibido el concepto de adaptación, a los procedimientos que se siguen en el proceso y a los objetivos que se persiguen. Para ello nos vamos a basar principalmente en el exhaustivo estudio realizado por José Luis Sánchez Noriega en *De la literatura al cine*<sup>12</sup>, en las conclusiones de Carmen Peña-Ardid en *Literatura y cine*<sup>13</sup> y de Antoine Jaume en *Literatura y cine en España (1975-1995)*<sup>14</sup>, entre otros autores.

Para José Luis Sánchez Noriega, la adaptación consiste en “el hecho de experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creada originalmente.”<sup>15</sup>.

Más concretamente, define la adaptación como:

el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y

---

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p.57

<sup>11</sup> *Idem.*, p.51

<sup>12</sup> *Op.cit.*

<sup>13</sup> Peña-Ardid, Carmen: *Literatura y cine*, Madrid, ed. Cátedra, 1999.

<sup>14</sup> Jaume, Antoine: *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, ed. Cátedra, 2000

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p.47.

en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones y sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico.<sup>16</sup>

Se trataría de un proceso que afectaría a la obra literaria a niveles formales y conceptuales. Tal como afirma Carmen Peña-Ardid, supondría “ indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen.”<sup>17</sup>

Sobre el asunto de si es “legítima” o no una adaptación con respecto a la obra literaria de partida, Noriega expone que se considerará como tal “siempre que el espectador común, el crítico o el especialista aprecien que la película tiene una densidad dramática o provoca una experiencia estética parangonables al original literario.”<sup>18</sup> Más adelante, el mismo autor añade que : “ una adaptación no defraudará si, al margen de suprimir y/o transformar acciones y personajes, logra sintonizar con la interpretación estándar de los lectores de la obra de referencia y si el proceso de adaptación ha sido llevado a cabo manteniendo las cualidades cinematográficas del filme, es decir, si se ha realizado una película auténtica.”<sup>19</sup>

Por su parte, Norberto Mínguez Arranz destaca las palabras de Giovanni Bettetini al respecto: “ <<es la propuesta de un sujeto enunciadador lo más análogo al texto originario lo que garantiza la no-traición de una traducción.>> “<sup>20</sup>, entendiéndose “traducción”, en este caso, como adaptación.

---

<sup>16</sup> *Idem.*, p.47.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p.23

<sup>18</sup> *Op. cit.*, pp 55-56

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p.56

<sup>20</sup> Mínguez Arranz, Norberto: *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*; Valencia, ed. De la Mirada, 1998, p.28

Por consiguiente, concluiríamos que si una adaptación cinematográfica consigue la misma reacción estética en el espectador que aquella que el lector obtuvo del texto literario de partida, podríamos hablar de una adaptación llevada a cabo con éxito; sobre todo si el espectador mantiene la misma interacción con la obra cinematográfica que el lector mantuvo con la obra literaria. A este respecto, merecería la pena señalar que si una adaptación resulta infructuosa desde un punto de vista artístico, porque una película no responde a los parámetros estéticos de un texto literario de calidad; podríamos llegar al mismo razonamiento cuando la respuesta estética de la adaptación cinematográfica sea superior a la de la obra original. Es una situación paradójica a la que nos hemos enfrentado frecuentemente a lo largo de la historia del cine. De hecho, auténticas obras maestras cinematográficas son el resultado de la adaptación de obras literarias mediocres o que no han alcanzado la misma repercusión artística que han obtenido sus adaptaciones al cine. Ejemplo de ello son algunas de las mejores películas de Alfred Hitchcock, como La ventana indiscreta (1954), basada en un relato de Cornell Woolrich, o Psicosis (1960), adaptación de una novela de Robert Bloch.

A la hora de establecer los distintos métodos de adaptación, hay que tener en cuenta los condicionamientos a los que se ve sometido este proceso. Uno de ellos es el la libertad de extensión de la que dispone la novela y los límites temporales a los que se ve condicionada una realización cinematográfica, destinada a distribuirse en salas comerciales (la duración de una película gira en torno a los 120 minutos, tal como establece, por ejemplo, Robert McKee)<sup>21</sup>. Se trataría, por tanto, de un condicionante de gran importancia, puesto que es frecuente la imposibilidad de trasladar a la pantalla

---

<sup>21</sup> McKee establece una duración media de 120 minutos a la hora de estructurar un guión cinematográfico en los tres actos básicos en los que se suele dividir una película generalmente. McKee, Robert: "Los principios del diseño narrativo", *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Barcelona, Alba Editorial, 2003

todos los motivos argumentales, ambientes y personajes de una novela, lo que provoca un delicado proceso de selección y valoración de los distintos elementos novelísticos a la hora de escribir el guión. De hecho, Carmen Peña-Ardid señala que es una cuestión clave a la hora de enfrenarnos a una adaptación y es este elemento diferenciador el que le permite concluir que el relato breve, modalidad literaria que nos ocupa en el presente trabajo, se puede considerar como una de las formas literarias más proclives a ser llevada a la gran pantalla. Peña-Ardid lo argumenta de la siguiente forma: la “extensión textual que se les asigna, <<ilimitada>> para la novela y convenientemente limitada para el film”, provoca que “el adaptador además de transformar debe reducir y condensar el material de partida a veces drásticamente, de ahí que el relato breve como la segmentación en capítulos – permitidas por las amplias duraciones de la televisión- parezcan los más adecuados para lograr una transposición *fidel* al original.”<sup>22</sup>. Esto se debe, en el caso del cuento (del relato breve), al hecho de que en lugar de *reducir*, se *amplia* el material de partida, lo cual a su vez, a nuestro juicio, entraña también un riesgo importante, puesto que los “añadidos” pueden no ajustarse no sólo a la línea argumental, sino también a los preceptos estéticos que rigen el relato.

La adaptación cinematográfica, en conclusión, no supone un camino fácil. Cada caso entraña una problemática distinta. Noriega señala que “el procedimiento de adaptación es un camino de opciones, de toma de decisiones, de sucesivas elecciones por las que, de acuerdo con el nivel elegido, se parte del relato literario para la creación de un texto fílmico.”<sup>23</sup> Más adelante concluye que “más bien hay que pensar que el proceso de adaptación es similar a la escritura del guión original, con la diferencia de que, en el

---

<sup>22</sup> *Op. cit.*, pp.23-24

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p.59

primer caso, se parte de un rico material que puede proporcionar la mayoría de los elementos necesarios para el guión.”<sup>24</sup>

Siguiendo a Étienne Fuzellier, el mismo Noriega expone una serie de técnicas generales a la hora de llevar a cabo la adaptación de una novela. Las más importantes son las siguientes: a) supresión de una parte del material literario, b) elección de aquellos elementos que permanecerán intacto y aquellos que se modificarán, c) establecimiento de los elementos novelísticos en lo que se va a hacer hincapié “el ambiente, los personajes, el ritmo y valor dramático de la acción, el flujo del tiempo, etc.” d) determinación de “las equivalencias de expresión y los procedimientos del estilo.”<sup>25</sup>

Para Fuzellier, tal como indica Noriega, los mecanismos de la adaptación de material novelístico se podrían resumir en dos, *concentración* y *aumento*:

la *concentración*, por la que se cierran el máximo de efectos en el mínimo de tiempo y el *aumento* , <<o la óptica dramática que simplifica y subraya los caracteres, los efectos y las etapas de la acción>>.<sup>26</sup>

Tras destacar los procedimientos básicos anunciados por Francis Vanoye (“audiovisualización, secuencialización y dialoguización y dramatización”<sup>27</sup>); Noriega resume las operaciones que se suelen realizar en el proceso de adaptación en los siguientes términos: “supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, visualizaciones, dialoguizaciones, sumarios , unificaciones o sustituciones”<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> *Idem.*, p.59

<sup>25</sup> *Idem.*, p.59

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p.59

<sup>27</sup> *Idem.*, p.59

<sup>28</sup> *Idem.*, p.59

Algunos de estos procedimientos son visibles en la adaptación que nos ocupa. En el guión de La lengua de las mariposas, nos encontramos con secuencias añadidas (motivos argumentales que no aparecen en los relatos originales), el desarrollo del carácter y la historia individual de personajes (como el del profesor don Gregorio, interpretado por Fernando Fernán Gómez), la sustitución de un personaje en un determinado momento de la narración, cuya función estructural es desempeñada por otro (en el relato, el anuncio de la guerra viene en boca de una vecina y en la película, se introduce a través de una intervención de Andrés, el hermano de Moncho) y unificaciones (de hecho, esta adaptación se basa en la unión de tres relatos, convertidos en un único discurso en la película).

A continuación, vamos a exponer una panorámica general de los tipos de adaptación que nos podemos encontrar, según la tipología realizada por varios autores como Noriega o Antoine Jaume.

En el capítulo III (“Recreación de un texto en la pantalla”) de *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Antoine Jaime habla de “tres grandes maneras de operar” basadas en el “grado de proximidad que mantienen la película y la obra escrita.”<sup>29</sup>:

- 1.- La traducción cinematográfica: “El realizador trata de traducir con la mayor exactitud posible el habeas literario al lenguaje cinematográfico.”<sup>30</sup>.
- 2.- La adaptación propiamente dicha: “El cineasta conserva lo esencial de lo original, pero imprime su personalidad con añadidos o modificaciones sustanciales.”<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Op.cit., p.105

<sup>30</sup> *Idem.*, p.106

<sup>31</sup> *Idem.*, p.106

3.- La película de inspiración: “El autor cinematográfico sólo conserva alguno o algunos aspectos del texto inicial y compone una obra personal.”<sup>32</sup>

Por último, añade como un caso aparte, pero que puede mantener un cierto vínculo con la obra literaria, lo que él denomina “película de homenaje”: una obra totalmente original, pero que se vincula voluntariamente a un texto literario determinado, generalmente muy conocido.”<sup>33</sup>

Una de las más completas y exhaustivas clasificaciones de las distintas modalidades de adaptaciones cinematográficas, a las que hemos podido acceder, es la de José Luis Sánchez Noriega. En el apartado de “Tipología de las adaptaciones novelísticas”, establece una clasificación basada en los siguientes puntos:

**1. Desde una perspectiva basada en el grado de fidelidad de la obra cinematográfica al texto literario.** Es lo que Noriega denomina “la dialéctica fidelidad/creatividad”, en la cual se tiene en consideración “el mayor o menor grado de similitud entre los personajes y los sucesos de los textos literario y fílmico.”<sup>34</sup> Dentro de este grupo matiza una serie de apartados:

A. “Adaptación como ilustración”, denominada también adaptación literal, fiel, académica o pasiva. Consistiría en “ plasmar en el relato fílmico el conjunto de personajes y acciones que contiene la historia en su forma literaria, sin otras transformaciones que las derivadas del cambio de discurso (forma y sustancia de la

---

<sup>32</sup> *Idem.*, p.106

<sup>33</sup> *Idem.*, p.113

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p.63

expresión), de la organización dramática del relato fílmico, de la puesta en escena y de las descripciones visuales”<sup>35</sup>

B. Adaptación como transposición, que a su vez recibe los nombres de traslación, traducción o adaptación activa. Es el resultado de “la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria.”<sup>36</sup> Sobre el relato breve señala que cuando se realiza este tipo de adaptación, esta se ve supeditada a una serie de cambios más profundos:

En los relatos cortos, obras de calidad relativa y novelas necesitadas de fuertes transformaciones, la adaptación como transposición supone una intervención mayor, en la que el autor fílmico trata de extraer todas las posibilidades expresivas y dramáticas al texto literario, para lo cual desarrollará lo que está implícito, buscará equivalencias, efectuará ampliaciones, eliminará subtramas, etc.<sup>37</sup>

C. Adaptación como interpretación: se daría cuando se produce un distanciamiento importante entre el texto literario y el cinematográfico:

Cuando el filme se aparta notoriamente del texto literario –debido a un nuevo punto de vista, transformaciones relevantes en la historia o en los personajes, digresiones, un estilo diferente, etc.- y, al mismo tiempo, es deudor suyo en aspectos esenciales –el mismo espíritu y tono narrativo, conjunto de material literario de partida, analogía en la enunciación, temática, valores ideológicos, etc.<sup>38</sup>

D. Adaptación libre, conocida también como reelaboración analógica, variación, digresión, pretexto o transformación. Este tipo de adaptación “no opera ordinariamente sobre el conjunto del texto- que, en todo caso, se sitúa en un segundo plano- sino que

---

<sup>35</sup> *idem.*, p.64

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p.64

<sup>37</sup> *Idem.*, p.64

<sup>38</sup> *Idem.*, p.64



responde a distintos intereses y actúa sobre distintos niveles”, entre los que destaca “el esqueleto dramático”, “la atmósfera ambiental”<sup>39</sup>, etc...

Sobre el relato corto, dice Noriega que la adaptación libre sería un requisito en aquellos casos en los que el único interés fuera el de trasladar tan solo la estructura argumental: “la adaptación libre viene exigida cuando el texto literario es un relato corto que sirve únicamente como esquema argumental”.<sup>40</sup>

Posteriormente señala que, entre las razones que responden a este tipo de adaptaciones destacan entre otras la extensión y naturaleza del relato. Explica que “la mayoría de los textos breves exigen un desarrollo que, cuando menos, implica una adaptación interpretativa. Además, en ciertos relatos escritos desde la subjetividad, en los que la instancia enunciativa –y, en general, todos los elementos del discurso– detenta el protagonismo, el valor estético del conjunto del texto fílmico requiere una adaptación muy activa, que busque equivalentes cinematográficos, por lo que, ordinariamente, se apartará en buena medida del texto original.”<sup>41</sup>

Noriega añade una segunda clasificación que parte del tipo de relato literario al que nos enfrentamos (partiendo de la distinción entre relato moderno y clásico <sup>42</sup>). Desde

---

<sup>39</sup> *Idem.*, p.65

<sup>40</sup> *Op. cit.*, p.66

<sup>41</sup> *Idem.*, p. 67

<sup>42</sup> Noriega, basándose en David Bordwell y Kristin Thompson, explica que narración clásica tiene como características principales una tendencia a una voz narrativa omnisciente y “las historias terminan con un fuerte grado de clausura, resolviendo todos los conflictos planteados” Sin embargo la narración moderna se definiría entre otros aspectos por “la conciencia lingüística”, “la subjetividad”, “la ruptura del valor mimético de la representación lo que supone la discontinuidad y la autoconciencia narrativas, la causalidad débil, los finales abiertos, las disyunciones de orden temporal y espacial”, etc. *Op. cit.*, p. 68

esta perspectiva, pueden darse dos tipos de adaptaciones: una que mantendría una “coherencia estilística” y otra que supondría, por el contrario, una “divergencia”.<sup>43</sup>

El mismo Noriega indica una posibilidad más: las adaptaciones que se ven condicionadas por la extensión del texto literario. Dentro de esta clasificación señala los siguientes métodos de actuación: la reducción del material (selección de capítulos, supresión de personajes y acciones); la equivalencia (que se da cuando se da una “fidelidad literal”<sup>44</sup>) y la ampliación. Este último procedimiento nos interesa especialmente ya que afecta de manera directa a la adaptación del cuento literario:

La ampliación supone partir de un texto más breve.(...) se realiza transformando fragmentos narrados en dialogados, desarrollando acciones implícitas o sugeridas y, sobre todo, añadiendo personajes y episodios completos.”<sup>45</sup>

2. Por último, propone un tipo de adaptación que se basa en la “**propuesta estético-cultural**”. Partiendo de esta base y siguiendo las conclusiones de Pío Baldelli, para Noriega las adaptaciones que suelen surgir más perjudicadas son las aquellas que respondiendo a motivos comerciales, suponen una “simplificación, vulgarización, edulcoración, amputación”<sup>46</sup> formal y argumental de la obra literaria, resultado, por ejemplo, de las intervenciones señaladas por Edgar Morris: simplificación, maniqueísmo (“cuando todo conflicto dramático aparece con perfiles subrayados donde luchan el bien y el mal nítidos”<sup>47</sup>), actualización (introducción de “sensibilidades modernas” en obras clásicas) y modernización (“traslada a la actualidad acciones del

---

<sup>43</sup> *Idem.*, p. 68

<sup>44</sup> *Op. cit.*, p.70

<sup>45</sup> *Idem.*, p.70

<sup>46</sup> *Idem.*, p.70

<sup>47</sup> *Idem.*, p. 71

pasado”<sup>48</sup>). Noriega añade uno más: el cambio de género, proceso por el cual “los valores específicamente dramáticos y éticos o históricos se ven eclipsados en aras de las leyes de género o del consenso con el espectador más complaciente.”<sup>49</sup> Dentro de esta manipulación, en el caso de los relatos breves, Noriega subraya que en el peor de los casos, “se alarga la historia con elementos de escasa significación (personajes secundarios, subtramas, dialoguizaciones, etc.) y se enfatizan innecesariamente algunas escenas, siendo el resultado un relato fílmico pretencioso, hinchado.”<sup>50</sup>

En su estudio *Novela y Cine*, Norberto Mínguez Arranz hace referencia a las distintas clasificaciones que han hecho teóricos como Gianfranco Bettetini o Pio Baldelli, y que supone una rica y variada muestra de las distintas tipología de la adaptación que se han realizado a lo largo de las últimas décadas.

En los años 60, Pío Badelli distinguía entre tres posibilidades, las cuales Mínguez Arranz explica de la siguiente forma:

1.- “el saqueo de la obra literaria, de la que se extraen la trama, las grandes sensaciones y los personajes, con el único objeto de vender más.”<sup>51</sup> Un tipo de adaptación libre, en el que se muestra interés o se hace hincapié en una serie de determinados elementos, sobre todo motivos argumentales.

2.- “el cine esté al servicio de la obra literaria, pues difunde su conocimiento. El director registra escrupulosa y fielmente el texto en lenguaje cinematográfico, evitando

---

<sup>48</sup> *Idem.*, p.71

<sup>49</sup> *Idem.*, p.71

<sup>50</sup> *Op. cit.*, p.71

<sup>51</sup> *Op. cit.*, p. 37

intrusiones en la medida de lo posible”<sup>52</sup> Este tipo de adaptación vendría a constituir lo que algunos autores denominan “traducción”.

3.-Aquellas adaptaciones que muestran una “plena autonomía del film con respecto al texto literario, es decir, a aquellos casos en los que el director impone su signo personal al texto literario, consiguiendo subordinar o distanciar la obra literaria del film y funcionando aquélla como pretexto o punto de partida.”<sup>53</sup>

A continuación, Mínguez explica los tres modelos que Geoffrey Wagner presentó en los años 70:

- 1- Transposición: “una novela directamente a la pantalla con el mínimo posible de interferencia aparente.”<sup>54</sup>
- 2- Comentario: “el original es alterado en algún sentido, ya sea de manera premeditada o inconscientemente.”<sup>55</sup>
- 3- Analogía: “alejamiento considerable con el objeto de crear otra obra de arte, no de reproducir el original de manera mimética.”<sup>56</sup>

Tres también, y un tanto confusas en su definición, son las tipologías básicas de la adaptación para Dudley Andrew, como expone Mínguez Arranz:

---

<sup>52</sup> *Idem.*, p.37

<sup>53</sup> *Op. cit.*, p. 37

<sup>54</sup> *Idem.*, p. 38

<sup>55</sup> *Idem.*, p. 38

<sup>56</sup> *Idem.*, p. 38

1.- El préstamo: “el artista emplea el material, la idea o la forma de un texto anterior y la adaptación gana en audiencia por el prestigio y el éxito del título o del tema tomado en préstamo.”<sup>57</sup>

2.- La intersección, un concepto un tanto difuso que Mínguez explica como aquella adaptación en la que “lo que resulta único en el original es preservado hasta tal punto que queda intencionadamente sin asimilar en la adaptación.”<sup>58</sup>

3.- La “transformación fiel”, que consiste en adaptar al cine aquellos aspectos esenciales en la obra literaria.<sup>59</sup>

Por último, Mínguez nos ofrece la clasificación de Gianfranco Bettetini, cuyas categorías comprenden desde la “traducción” exacta y minuciosa (término que utiliza en lugar del de “adaptación”), a aquel tipo de adaptación en la cual la obra literaria es tan sólo el punto de partida para una obra original y nueva. Por otro lado, los grados intermedios dependerían de la naturaleza de los elementos enfatizados: valores estéticos, ideológicos, núcleos temáticos, etc... Así pues, nos encontramos con los siguientes niveles:

1.- Grado de mayor proximidad, a través de la “traducción fiel y respetuosa que incluso sacrifica aspectos comentativos para restituir de la manera más completa posible lo que es propiamente la narración.”<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> *Idem.*, pp.38-39

<sup>58</sup> *Op. cit.*, p. 39

<sup>59</sup> *Idem.*, p. 39

<sup>60</sup> *Idem.*, p.39

2.-Grado intermedio en aquellas adaptaciones en las que es más importante “recrear el ambiente que respetar la trama. Se da más importancia a los aspectos corales que a las vivencias particulares”. También se incluyen en esta categoría aquellas adaptaciones en las que prevalecen “los valores ideológicos del original sobre su articulación superficial, lo cual da lugar a textos audiovisuales de tono ensayístico y clara autonomía respecto al original.”<sup>61</sup> Este tipo de adaptación equivaldría a aquella que Noriega denomina “interpretación”.

3.-Grado de mayor distanciamiento entre las dos obras: en palabras del propio Bettetini, se situarían en esta categoría aquellas “ <<traducciones que hacen referencia a una matriz literaria sólo como pretexto (generalmente narrativo) que después se desordena y reelabora en un universo de escritura casi completamente autónomo respecto al original.>>”<sup>62</sup>

Finalmente, expondremos brevemente la tipología de Purificación Fernández<sup>63</sup>, en la que se destacan tres modos básicos de adaptación cinematográfica:

1.-Transposición: consiste en “trasladar el texto original desde el lenguaje escrito a la imagen cinematográfica a modo de ilustración fiel”.<sup>64</sup>

2.- Re-interpretación: “centra la atención en determinadas áreas o zonas específicas de la novela”.<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> *Idem.*, p. 39

<sup>62</sup> *Op. cit.*, p.39

<sup>63</sup> Fernández, Purificación: “Tipología de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias inglesas.”, V.V.A.A.: *La literatura en lengua inglesa y el cine*, Valladolid, ed. Instituto de Ciencias de la Educación-Universidad de Valladolid, 1993.

<sup>64</sup> *Idem.*, p.31

<sup>65</sup> *Idem.*, p.34

3. Reelaboración analógica: “consiste en considerar la fuente literaria simplemente como “materia prima”, como “un pretexto”, como fuente de inspiración para realizar una obra de arte cinematográfico por derecho propio. Lo importante, en este caso, es que toman del texto literario original determinadas situaciones, personajes, etc. Como punto de partida para crear una obra distinta, modificando la estructura y la visión artística de su autor”.<sup>66</sup>

En conclusión, podemos observar que las distintas clasificaciones se estructuran en un sistema jerárquico basado en el grado de aproximación de los dos textos, ya sea en el plano de los diversos contenidos como en el plano expresivo. Esta gradación se inicia con un nivel de máxima aproximación, en el que se situarían la adaptación como ilustración de Noriega, la transposición de Wagner, la transposición de Purificación Fernández o la traducción de Jaume. Es decir, aquella adaptación cinematográfica en la que se intenta representar con exactitud, en la medida de lo posible, la trama argumental y los personajes con una estructura, técnicas narrativas y recursos estilísticos equivalentes a los literarios. A partir de aquí pasaríamos a aquellas categorías en las que se apuesta por una mayor libertad de operación a la hora de traspasar la obra literaria, permitiéndose ciertas licencias en la estructura, personajes y en los recursos, con el fin de lograr un texto cinematográfico que responda a las necesidades de la historia original. Éstas equivaldrían a la adaptación como ilustración o interpretación de Noriega, el comentario y la analogía de Wagner. En las siguientes categorías nos aproximamos a lecturas más personales, a realizaciones cinematográficas que toman prestado tan sólo algún elemento de la obra literaria sobre el que profundizan o sobre el que se inspiran para crear una nuevo relato (ya sea algún episodio concreto de la trama,

---

<sup>66</sup> *Idem.*, p. 36

algún personaje etc...). Dentro de esta categoría situaríamos la re-elaboración analógica de Purificación Fernández y la adaptación libre de Noriega.

En el presente trabajo, seguiremos la de Noriega, aquella que se basa en el grado de fidelidad en el texto, por su gran utilidad práctica.

\*\*\*

Concluiremos este apartado haciendo referencia a la adaptación cinematográfica del cuento o relato breve. Muchos autores coinciden en el hecho de que esta modalidad narrativa se adecua mejor que la novela al proceso de adaptación, obteniéndose resultados más satisfactorios. Uno de estos factores que facilitan esta labor es el de la extensión textual más reducida que en la novela, tal como subraya Noriega:

la novela corta o el cuento ofrecen mayores posibilidades de adaptación en tanto que pueden proporcionar una idea inicial (un argumento y/o unos personajes, una atmósfera) que luego se desarrolla de un modo específicamente cinematográfico y no presenta el inconveniente de tener que seleccionar y eliminar, como en la novela larga.<sup>67</sup>

El mismo Noriega expone que algunos de los guiones que han dado al cine obras maestras son adaptaciones de relatos breves como La diligencia (John Ford, 1939), Sucedió una noche (Frank Capra, 1934) o Eva al desnudo ( Joseph Mankiewicz, 1950).<sup>68</sup>

El guionista de La lengua de las mariposas, Rafael Azcona, también opina que el cuento es más proclive a ser adaptado que la novela:

---

<sup>67</sup> *Op.cit.*, p. 70

<sup>68</sup> *Idem.*, p.70



Creo que el cuento es el género literario que mejor se presta a la adaptación: todo lo que hay que hacer es desarrollar lo que el autor se ha callado; en la novela, en cambio, se plantea el problema de eliminar mucho de lo que el autor ha dicho.<sup>69</sup>

Así pues, la mayor ventaja de traspasar al guión un relato breve es la posibilidad de “amplificar” el material dado por el texto literario. Esto permite una mayor implicación creativa no exenta de riesgos, como ya mencionamos más arriba, ya que estos añadidos tienen que mantener la coherencia argumental y estilística del cuento originario.

La adaptación que nos ocupa en el presente trabajo es la adaptación no de uno sino de tres cuentos, que ha dado origen a un único discurso que se mantiene fiel a los tres textos de partida, a pesar de los ajustes y cambios que se han tenido que realizar para la unión de los tres relatos en un único guión: las líneas argumentales se respetan, el carácter de los personajes permanecen prácticamente intactos, las características narrativas son semejantes y la reacción emocional del espectador es equiparable a la del lector literario. Siguiendo la clasificación de Noriega, esta adaptación en concreto pertenecería a aquellas que suponen una “transposición” del texto literario al fílmico en la que, a través de recursos “específicamente” cinematográficos, se busca crear un discurso fiel al original.

Para el propio Azcona<sup>70</sup> supuso una ventaja, ya que al relato principal *La lengua de las mariposas*, se le van insertando los personajes y las acciones provenientes de los otros dos cuentos: *Un saxo en la niebla* y *Carminha*. Todo ellos se ve favorecido por el hecho

---

<sup>69</sup> *Op. cit.*

<sup>70</sup> Rafael Azcona ha declarado a Luisa Herrero lo siguiente: “Respecto a la adaptación de los cuentos de Manolo Rivas, dos de ellos nos sirvieron para desarrollar el que da título al film: nadie como su autor para suministrar el material necesario.” *Op. cit.*

de que estos tres textos comparten un mismo universo diegético y estético, con unas técnicas expresivas semejantes que posibilitan su unión, como veremos en próximos apartados.

### **3.LAS DOS MODALIDADES NARRATIVAS: EL CUENTO Y LA PELÍCULA.**

#### **3.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL CUENTO O RELATO CORTO**

*Creo que el relato como género es sinónimo de libertad y tiene un origen tradicional muy entroncado con la literatura oral, por lo que permite todo tipo de reflexiones y búsquedas. Además, el relato refleja muy bien la forma de vivir que tenemos hoy, donde predomina más el caos que el orden armónico. El relato es el resultado de una complicidad entre el lector y el escritor y no olvidemos que el objetivo de la literatura es componer este caos para que tenga un cierto sentido.*

Manuel Rivas<sup>71</sup>

El cuento o relato corto ha sido considerado durante largo tiempo un género narrativo menor con respecto a la novela. Este hecho se debe a que era contemplado simplemente como un discurso narrativo más breve que el de la novela. De ahí se extraía la conclusión de que la novela, al comprender una mayor extensión textual, favorecía la elaboración de un discurso más complejo, en el que se manejaba una mayor variedad de recursos expresivos. Sin embargo, esta brevedad textual no ha sido el único motivo por el cual el cuento se ha visto relegado a un estatus de género menor o secundario, puesto que, tal como indica Mary Louise Pratt:

we do not see the poem as incomplete with respect to long poem. It is not logically necessary for a short genre to be seen as dependency of, or fragment of, or baby brother of a corresponding large genre.<sup>72</sup>

Entre aquellas razones que esgrime Pratt (para que esta diferenciación sea la más común a la hora de categorizar ambos géneros), destaca el hecho de que los relatos

---

<sup>71</sup> <http://www.telepolis.com>.

<sup>72</sup> Pratt, Mary Louise: "The Short Story. The Long and the Short of It", V.V.A.A: *The new Short Story. Theories*, edited by Charles E. May, Ohio University Press, Ohio, 1994, p.100

cortos no se publiquen de manera individual, sino en colecciones<sup>73</sup>, y por tanto no se aprecien como obras independientes y complejas. Asimismo, la importante influencia que ejerció la tradición oral en el relato corto del siglo XIX y primeras décadas del XX provocó que, algunos sectores de la crítica literaria, contemplara el cuento desde una perspectiva un tanto despreciativa. De ahí que Pratt afirme que los cuentos modernos: “were incompatible with the literary values of early bourgeois novelists and were left behind by the prestige genre, to reappear in the lesser one.”<sup>74</sup>

Siguiendo a Mary Louise Pratt, más allá de su extensión, el cuento es un género complejo cuyas características no han sido todavía precisadas y delimitadas con claridad. A este respecto, Suzanne C. Ferguson afirma lo siguiente:

A 1976 anthology, Charles May's *Short Story Theories*, demonstrates the problematic situation. Short stories are defined in terms of unity (Poe, Brander Matthews, and others), techniques of plot compression (A.L. Lader, Norman Friedman, L. A: Strong), change or revelation of character (Theodore Stroud), subject (Frank O'Connor), tone (Gordimer), “lyricism” (Moravia), but there is no single characteristic or cluster of characteristics that the critics agree absolutely distinguishes the short story from other fictions.<sup>75</sup>

Esta falta de consenso en la delimitación de las características esenciales del género ha permitido una mayor experimentación, convirtiendo al cuento en una de las principales vías de introducción de innovaciones literarias<sup>76</sup>. Por este preciso motivo, tal como indica Ferguson, el cuento moderno se ha mantenido igual de sensible que la novela a

---

<sup>73</sup> Mary Louise Pratt señala al respecto: “Though this is not a determine factor, it is likely that the fact of not being an autonomous text reinforces the view of the short story as a part or fragment.” *Op. cit.*, p. 104

<sup>74</sup> *Idem.*

<sup>75</sup> Ferguson, Suzanne C: “Defining the Short Story. Impressionism and Form”, V.V.A.A: *The new Short Story. Theories*, edited by Charles E. May, Ohio University Press, Ohio, 1994, p.218

<sup>76</sup> Afirma al respecto Mary Lousie Pratt: “Just as it is used for formal experimentation, the short story is often the genre used to introduced new (and possibly stigmatised) subject matters into literary arena.” Pratt, Mary Lousie: “The Short Story. The Long and the Short of It”, V.V.A.A: *The new Short Story. Theories*, edited by Charles E. May, Ohio University Press, Ohio, 1994, p 104

las innovaciones técnicas de la narrativa contemporánea, incluso se le ha adelantado en el camino de la experimentación literaria:

The main formal characteristics of the modern novel and the modern short story are the same: (1) limitation and foregrounding of point of view, (2) emphasis on presentation of sensation and inner experience, (3) the deletion or transformation of several elements of the traditional plot, (4) increasing reliance on metaphor and metonymy in the presentation of formal and stylistic economy, and (7) the foregrounding of style. All these elements are associated with the literary movement called impressionism.<sup>77</sup>

Por tanto, tal como afirma Brander Matthews<sup>78</sup>, podemos intuir que el cuento o relato breve “is something other and something more than a mere story which is short.”<sup>79</sup>.

El cuento moderno tiene entre sus principales antecedentes los relatos bíblicos, las fábulas, los romances o los “exempla” medievales. Y aunque los primeros rasgos innovadores aparecen ya en la obra de Boccaccio, es, sin embargo, hacia mediados del siglo XIX (tras los primeros intentos de los románticos alemanes), cuando el cuento moderno inicia de lleno una nueva trayectoria, consolidándose a través de autores como Guy de Maupassant, Edgar Allan Poe, Herman Melville, Anton Chekhov, James Joyce, Franz Kafka, Jorge Luis Borges o Julio Cortázar. Se trata de una evolución creativa que abrirá nuevas vías de expresión y propondrá la revisión de las fórmulas tradicionales, ya que no renunciará a ellas:

everywhere in the short story –afirma Maria Louise Pratt- we see revivals and remains of oral, folk, and biblical narrative traditions, like the fairy tale, the ghost story, parable, exemplum, fabliau, animal fable (...) The parable we find in Borges and Kafka, the fairy tale, degraded, in Maupassant, or Juan Rulfo, the ghost story in Poe. Even more conspicuous, perhaps, is the animal fable, fully revived by Horacio Quiroga (“Anaconda”), played by Julio Cortázar (“Axolotl”, “Letter to a Young Lady in Paris”) vestigiually present in the

---

<sup>77</sup> *Op.cit.* p.219

<sup>78</sup> Matthews, Brander: “The Philosophy of the Short Story”, V.V.A.A: *The new Short Story. Theories*, edited by Charles E. May, Ohio University Press, Ohio, 1994, p. 73

<sup>79</sup> *Idem.*

symbolic animals throughout the stories of García Márquez, or simply alluded to, by titles like James' "The Beast in the Jungle" or "The Death of the Lion."<sup>80</sup>

### **3.1.1. Características del cuento moderno**

Mary Louise Pratt cita la definición de "cuento" que ofrece Edelweis Serra, desde un punto de vista estructural, y que nos sirve de punto de partida:

El cuento es la construcción y la comunicación artística de una serie limitada de acontecimientos, experiencias y situaciones conforme a un orden correlativo cerrado que crea su propia percepción como totalidad. El cuento es, pues, un limitado continuo frente al "ilimitado discontinuo" de la novela, según Lukacs (...) el cuento sería un orden de asociaciones y de correlaciones internas más cerradas, y la novela un orden ampliamente abierto; un orden de singularización y percepción sintética, el cuento; un orden de pluralización percibido más analíticamente, la novela.<sup>81</sup>

Podemos deducir que la estructura es, en sí misma, una unidad significativa de especial importancia. Los distintos elementos se ordenan según un plan previo, que desemboca en una conclusión ya predeterminada desde el principio. Por su parte, el lector va organizando los diferentes componentes estructurales para captar el significado global del relato, que se concreta en el final del cuento.

El cuento, por consiguiente, presenta una sólida unidad estructural. Branden Matthews afirma al respecto que:

The Short-story is the single effect, complete and self-contained, while the Novel is of necessity broken into a series of episodes. Thus the Short-story has, what the Novel cannot have, the effect of "totality" as Poe called it, the unity of impression.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> *Op. cit.*, pp. 108-109

<sup>81</sup> *Op. cit.*, p.94

<sup>82</sup> *Op. cit.* p. 73

Por tanto, es una unidad de impresión que se debe en parte al hecho de que el lector tiene la posibilidad de no interrumpir el proceso de lectura.

La conclusión es, asimismo, un elemento vital para la comprensión global del texto, ya que es allí donde se encuentra la última clave que le da sentido a todo el relato.

Respecto al estilo narrativo que predomina en la mayor parte de los relatos breves, Julio Cortázar señala que : “ a good short story is incisive, biting, giving no quarter from the first sentence.”<sup>83</sup>. Así pues, ha de ser conciso, directo, impactante e intenso, a pesar de lo complejo que pueda llegar a ser lo narrado, (condicionado en muchos casos por la importancia que el elemento oral ha tenido sobre la configuración de algunos relatos).

Volviendo a la brevedad textual característica del cuento, algunos investigadores afirman que este factor potenciaría la eficacia expresiva del cuento a la hora de ofrecer una visión más realista de la vida. Desde esta perspectiva, la existencia humana estaría configurada por una sucesión de distintos momentos temporales que se van encadenando y van describiendo nuestro recorrido existencial, anímico e ideológico. Se podría concluir, siguiendo por esta línea, que es imposible reflejar la vida de uno o varios personajes de manera absoluta y concluyente, como pretenden algunas novelas. Marie Louis Pratt es partícipe de esta idea:

Outside literature, the exemplary narrative is always a fragment of a larger discourse, never a complete whole. The various kind of exemplary short stories

---

<sup>83</sup> Cortázar, Julio: “Some Aspects of the Short Story”, V.V.A.A: *The new Short Story. Theories*, edited by Charles E. May, Ohio University Press, Ohio, 1994 ,p. 247

likewise suggest their own incompleteness and, usually through titles, imply in the larger context in which they are to be understood.<sup>84</sup>

Siguiendo esta directriz, el relato breve tan sólo mostraría un fragmento, un instante de la vida de los personajes de los cuales se ocupa. Se trataría de momentos cruciales o especialmente significativos que nos dejan entreabierta una puerta hacia la reflexión, hacia una visión más amplia de nuestra propia existencia, motivándose de esta forma una mayor participación e implicación a nivel personal del lector. Dice Julio Cortázar:

while in films, as in the novel, a more ample and multifaceted reality is captured through the development of partial and accumulative elements, which do not exclude, of course, a synthesis which will give a climax to the work. A high quality photograph or story proceeds inversely; that is, the photographer or the story writer finds himself obliged to choose and delimit an image or an event which must be meaningful, which is meaningful not only in itself, but rather is capable of acting on the viewer or the reader as a kind of opening, an impetus which projects the intelligence and the sensibility toward something which goes well beyond the visual or literary anecdote contained in the photograph or the story.<sup>85</sup>

Ya finalizando, podemos concluir que el cuento posee una fuerza expresiva tan válida y eficaz como la de otros géneros narrativos. En el relato breve, lo universal y lo individual se aúnan en las vivencias de unos individuos que, en numerosas ocasiones, son el reflejo más fehaciente del dolor y la soledad<sup>86</sup> que martiriza al ser humano en la sociedad actual. En el caso de Manuel Rivas, los relatos de *Un millón de vacas*<sup>87</sup>, *Ella maldita alma*<sup>88</sup>, *La mano del emigrante*<sup>89</sup> o *¿Qué me quieres, amor?*<sup>90</sup> se caracterizan

---

<sup>84</sup> *Op. cit.*, p. 103

<sup>85</sup> *Op. cit.*, pp. 246-247

<sup>86</sup> Mary Louise Pratt cita a Frank O'Connor, quien en *The Lonely Voice* afirma al respecto: "As a result there is the short story at its most characteristic something we do not often find the novel-an intense awareness of human loneliness... (...) but the short story remains by its very nature remote from the community-romantic, individualistic, and intransigent.", Pratt, Mary Louise: "The Short Story. The Long and the Short of It", V.V.A.A: *The new Short Story. Theories*, edited by Charles E. May, Ohio University Press, Ohio, 1994, p. 95

<sup>87</sup> Rivas, Manuel: *Un millón de vacas*, Vigo, ed. Xerais, 2000.

<sup>88</sup> Rivas, Manuel: *Ella, maldita alma*, Madrid, ed. Punto de lectura, 2002

<sup>89</sup> Rivas, Manuel: *La mano del emigrante*, Madrid, ed. Alfaguara, 2001

<sup>90</sup> *Op. cit.*



por una temática existencial que suele denunciar el proceso deshumanizador al que la sociedad occidental somete a hombres y mujeres, en un ambiente cada vez más alejado de la naturaleza, cada vez más artificial; en el que los valores morales y la libertad de pensamiento se ven subyugados por la represión del materialismo más voraz.

En conclusión, el relato breve o cuento moderno se trata de un género autónomo con unas características propias (a nivel estructural y estilístico) que, a pesar de su brevedad textual, permite la experimentación en busca de nuevos recursos formales y expresivos, que implica al lector en la creación artística y que alcanza un alto grado de profundidad en los temas que se disponga a tratar.

## **3.2. LA PELÍCULA: EL TEXTO CINEMATOGRAFICO**

### **3.2.1. El guión**

Syd Field describe el guión como “una historia contada en imágenes”<sup>91</sup> Para Field, todo guión basa su discurso en “ la acción, el personaje y la premisa dramática.”<sup>92</sup>

El guión constituye la exposición verbal escrita de los acontecimientos que posteriormente serán narrados en una producción cinematográfica. Supone, por tanto, una herramienta indispensable para la construcción del discurso cinematográfico, ya que aporta un universo diegético, estructurado en secuencias narrativas, en las que se desarrolla la acción e interactúan los personajes.

Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía distinguen entre el guión literario (cuya definición se correspondería a la que acabamos de exponer) y el guión técnico. Si bien el literario es obra de un guionista (es decir, de un escritor cuyo material es la palabra), el guión técnico será fruto de las decisiones que tome el director para codificar en imágenes el texto escrito, es decir, el determinado uso que se le va a dar al instrumental cinematográfico para elaborar las distintas secuencias en las que se dividirá un discurso fílmico determinado.

Díez y Abadía consideran que el guión literario es:

la narración ordenada de la historia que se desarrollará en el futuro filme o programa. Se plantea en forma escrita y contiene las imágenes en potencia , así

---

<sup>91</sup> Field, Syd: *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones* , Madrid, ed. Plot,1995; p.11

<sup>92</sup> *Idem*, p. 85.

como las situaciones pormenorizadas, los personajes y los detalles ambientales. Aunque su denominación hace referencia a la literatura, el lenguaje que se ha de emplear ha de ser visual, cinematográfico, no literario.<sup>93</sup>

Por su parte, el guión técnico es definido como la transformación del guión literario “a términos que permitan su comprensión por los equipos técnicos y artísticos que intervienen en su realización y, sobre todo, por un director de producción que, con su equipo, deberá organizar en el tiempo la participación de todos los medios precisos para llevar a buen término el proyecto.”<sup>94</sup>

En el análisis de lenguaje del filme, por nuestra parte, partiremos exclusivamente del guión literario, más concretamente, de la edición publicada por la editorial Ocho y medio-Libros de cine, del año 1999 .

Respecto a la configuración del guión literario, es importante tener en cuenta que cada página, con el formato de DINA- 4, viene a constituir aproximadamente un minuto de la película final. Por tanto, un guión generalmente estará constituido por 120 páginas, que equivalen a los 120 minutos que corresponden a la duración de un largometraje estándar. Por otro lado, es importante tener en cuenta que, desde un punto de vista estructural, el guión se compone de secuencias, las cuales, para Syd Field, son “el elemento más importante del guión” puesto que configuran su “esqueleto o columna vertebral”<sup>95</sup>. En estas secuencias quedan fijadas las circunstancias espacio-temporales de la acción y el diálogo o cualquiera de las intervenciones verbales de los personajes.

---

<sup>93</sup> Fernández Díez, Federico; Martínez Abadía, José: *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, ed. Piados Ibérica, 1999, p. 219

<sup>94</sup> *Op. cit.*, p 253

<sup>95</sup> *Op. cit.*, p.85

Estas secuencias se suelen agrupar en tres actos<sup>96</sup>:

1.- **Primer acto:** equivale a las treinta primeras páginas, en las que se presenta el planteamiento de la historia (“quién es el personaje principal, de qué trata la historia y cuál es la situación”<sup>97</sup>). Field apunta que entre las páginas 25 y 27 se suele dar un “nudo de trama”, lo que él define como “un incidente, un acontecimiento que se engancha a la historia y le hace tomar otra dirección”) <sup>98</sup>

2.- **Segundo acto o confrontación:** es el más importante y se desarrolla entre las páginas 30 y 90. Constituye el nudo de la historia, el desarrollo de aquellos motivos argumentales que han quedado expuestos en el primer acto. El nudo de la trama, ese giro dramático que dará paso al desenlace, suele darse entre las páginas 85 y 90.

3.- **Tercer acto o resolución:** ocupa las treinta últimas páginas, desde la página 90 a la 120. En este acto se resuelven los conflictos de todas las líneas argumentales que se han desarrollado a lo largo del guión.

El formato textual del guión suele seguir unas directrices comunes. Syd Field<sup>99</sup> menciona las siguientes:

1º apartado: indicación del escenario (si sucede en un espacio abierto (EXT) o cerrado (INT)), de la localización geográfica y del momento del día.

---

<sup>96</sup> Robert McKee define el acto cinematográfico como “una serie de secuencias que alcanza su punto más importante en una escena de clímax y que provoca un gran cambio de valor, más poderoso en su impacto que cualquier secuencia o escena anterior”, entendiéndolo como valor “el grado de impacto producido por ese cambio, para mejor o para peor, en el personaje: en la vida interna del personaje, en sus relaciones personales, en su fortuna en el mundo, o en cualquier combinación de los tres.” *Op. cit.*, p.63.

<sup>97</sup> *Op. cit.*, p. 14

<sup>98</sup> *Idem.*, p.14

<sup>99</sup> *Idem.*, p.154

2º apartado: descripción de personajes, del espacio y de las acciones “a un solo espacio, de margen a margen”.<sup>100</sup>

3º apartado: los nombres de los personajes en mayúscula y posición centrada en la página.

4º apartado: las acotaciones escénicas, que estarán situadas justo debajo del nombre, entre paréntesis y a un espacio.

5º apartado: diálogos.

6º apartado: elementos sonoros, siempre escritos en mayúscula.

El guión de La lengua de las mariposas, a su vez, se divide, desde un punto de vista narrativo, en dos partes:

1ª: Final de invierno de 1936 con 28 secuencias

2ª: Primavera y verano de 1936 con 29 secuencias

Por tanto, tendríamos un total de 57 secuencias. El formato, que presenta en la edición que manejamos en el presente trabajo, es el siguiente:

1º. Se indica el número de la secuencia. Por ejemplo: **27**

---

<sup>100</sup> *Idem.*, p.154

2° Justo debajo del número de la secuencia, se indica en mayúscula el espacio y, separado por una barra, un lugar en concreto o la estancia dentro de un edificio : **CASA SATRE/ COCINA**

3°. Seguidamente y en minúscula, el momento del día. Por ejemplo: **Noche.**

4°. En doble espacio, se realizan las acotaciones pertinentes:

**La familia a la hora de cenar. Rosa sirve la sopa. Moncho, excitadísimo, lleva la voz cantante** (Secuencia 27)

Si se sitúan justo después del nombre del personaje, aparecerán entre paréntesis y en cursiva.

5°. Seguidamente, en el siguiente párrafo y dos tabulaciones, se indican los nombres en mayúscula:

**MONCHO**

6°. A continuación se presenta el diálogo, igualmente tabulado.

**ANDRÉS**

**Nada. Es que la orquesta ensaya en la fábrica...** (Secuencia 27)

7°. Los sonidos aparecen en mayúscula, separados por doble espacio del párrafo anterior:

**O'LIS**

**Bueno, me voy para allá arriba...**

**VOCES Y RISAS DE LOS HOMBRES**

**ROQUE PADRE**

**(*Riéndose*)**

**¡Cuidado con el perro!** (Secuencia 13)

8º. Por último, si en la misma secuencia se va a producir un cambio de espacio dentro del lugar indicado, este paso se indicará con la palabra COMPLEJO, escrita a continuación del lugar, separado por una barra. Los cambios espaciales vendrán anunciados en mayúscula, seguidos de una letra secundada por un paréntesis:

**36**

**CASA SASTRE/COMPLEJO**

**Noche**

**a)COCINA (Secuencia 36)**

El proceso de elaboración de un guión depende del profesional que está a cargo, puesto que cada guionista tiene sus métodos. Por ello, finalizaremos esta introducción con las palabras de Rafael Azcona, guionista de La Lengua de las mariposas, sobre la preparación previa a la creación de algunos de sus guiones originales.

Los guionistas inventan la historia a la vez que la estructuran para el cine.(...) A mí, personalmente, lo que mejor me va es reunirme con un director dos horas diarias durante dos o tres meses y hablar con él de todo menos de la película, sin miedo a decir tonterías: luego, un día, nos encontramos con un argumento y unos personajes que se tienen en pie, y yo escribo no un tratamiento, sino una cosa que podríamos llamar pre-guion que tolera todo tipo de modificaciones y que, sin embargo, serviría para hacer el presupuesto de la película. De lo que soy incapaz es de empezar a escribir sin saber cómo termina la historia: creo que la novela, como el cine, son dogmáticos; la historia se escribe para hacer verosímil el final, no para plantearle dudas al lector o al espectador: quitadle a una novela las últimas diez páginas y los últimos cuarenta metros de película, y veremos lo que pasa. Quede claro que hablo de mí, de mi manera de trabajar <sup>101</sup>

A continuación, realizaremos una aproximación a los términos referentes al lenguaje cinematográfico, que utilizaremos al estudiar la adaptación de La lengua de las mariposas. En primer lugar, definiremos las unidades narrativas en las que se estructura la narración cinematográfica. Posteriormente, delimitaremos las unidades expresivas y sus principales características.

---

<sup>101</sup>Esteve Rimbaud: [http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Azcona/riambauEntre.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Azcona/riambauEntre.shtml)

### **3.2.2. El texto cinematográfico: la película.**

En este apartado vamos a presentar las distintas unidades que integran el discurso narrativo, las cuales clasificaremos en dos categorías principales: unidades estructurales y elementos configurativos del texto cinematográfico.

#### **3.2.2.1. Unidades en las que se estructura el discurso narrativo.**

##### **A.- SECUENCIA:**

El relato se divide en segmentos narrativos que abarcan una determinada unidad dramática dentro de la estructura global de la narración. Estos segmentos en los que se desarrollan estas unidades dramáticas completas son las secuencias.

Así pues, siguiendo la definición de Fernando Díez y Martínez Abadía, la secuencia constituiría una “unidad de división de relato visual en la que se plantea, desarrolla y concluye una situación dramática.”<sup>102</sup> En esta misma línea Syd Field define la secuencia como “una serie de escenas vinculadas o conectadas entre sí por una misma idea.”<sup>103</sup> con un “principio, medio y final bien definidos.”<sup>104</sup>

##### **B.-ESCENA:**

A su vez las secuencias están divididas en escenas, que son aquellos elementos que se ubican dentro de un determinado espacio y tiempo, y cuya función es la de organizarse entre sí dentro del esquema *planteamiento-nudo-desenlace* de la secuencia.

---

<sup>102</sup> *Op. cit.*, p. 29

<sup>103</sup> *Op. cit.*, p. 86

<sup>104</sup> *Idem.*, p. 154



Díez y Abadía definen este elemento compositivo como “parte del discurso visual que se desarrolla en un solo escenario y que por sí misma no tiene sentido dramático completo.”<sup>105</sup> Syd Field describe la escena como una unidad específica de acción, que transcurre dentro del “espacio donde se narra la historia.”. Más adelante añade que su propósito es “hacer avanzar”<sup>106</sup> el argumento, puesto que, a medida que se suceden las escenas, se van descubriendo detalles referidos a la trama que permiten que el argumento vaya progresando, combinándose la descripción con la diégesis narrativa.

### **3.2.2.2.Elementos configurativos de las unidades expresivas narrativas**

#### **A. PLANO:**

El plano es el elemento compositivo básico de la narrativa audiovisual. Es la unidad de la que partimos a la hora de crear una escena.

El plano es aquella imagen recogida por la cámara dentro de los límites físicos del encuadre. El plano se consigue a través de la toma. La toma, a su vez, es el resultado que obtenemos cuando las imágenes son recogidas por la cámara, desde que ésta se pone en marcha hasta que finaliza su funcionamiento. Díez y Abadía nombran esta captación de las imágenes cinematográficas como toma o “*plano de registro*”, material de partida para la construcción del plano.

---

<sup>105</sup> *Op. cit.*, p.29

<sup>106</sup> *Op.cit.*, p. 117

Díez y Abadía distinguen entre las “tomas mecánicas”, aquellas imágenes provisionales que no se considerarán parte del producto final, y aquellos segmentos de la toma que sí serán seleccionados para el montaje definitivo. El segmento o la totalidad de las tomas que sirvan como material para la construcción del plano reciben el nombre de “plano de edición” o, directamente, “plano”.

Desde el punto de vista compositivo y narrativo, Roy Thompson considera el plano como “la unidad más pequeña existente en el proceso de rodaje”<sup>107</sup> y establece una serie de factores que se han de tener en cuenta para determinar cuáles son los límites que separan un plano de otro dentro de la secuencia narrativa; es decir, cuándo debe acabar en el tiempo y en el espacio la imagen que constituye el plano, para dar paso a otro. Thompson considera que la causa más importante es *la motivación*. La motivación es un factor clave por el cual el montador se guiará para cortar y dar paso a otro plano dentro del esquema narrativo de la secuencia. Esta motivación se relaciona con el objetivo de hacer avanzar la narración, añadiendo más información.

Por otro lado, siguiendo con el mismo análisis del plano realizado por Thompson, cabe destacar que a la hora de la creación “física” del plano hay una serie de elementos básicos a tener en cuenta, que trataremos más adelante con mayor detalle, como la ilusión de profundidad que se consigue gracias a la disposición de los elementos compositivos dentro del encuadre del plano, o el uso del sonido o los ángulos de cámara. Sin embargo, antes de continuar, es de gran importancia aclarar qué entendemos por “encuadre”, ya que se trata de un componente básico e imprescindible a la hora de la creación del plano. Una vez establecida la definición de “encuadre”,

---

<sup>107</sup> Thompson, Roy: *El lenguaje del plano*, Madrid, ed. RTVE, traducción Elisa Moreno, 2002, p. 27

daremos paso a las distintas tipologías que se pueden establecer a la hora de clasificar los distintos planos cinematográficos.

### **A.1.Encuadre:**

El encuadre es un elemento configurativo esencial del plano. El encuadre, siguiendo la definición de Roy Thompson, “delimita la visión. Así pues, al encuadrar, la visión se concentra aislando y centrando la atención en el objeto.”<sup>108</sup> Su función se basa en una acción selectiva que tiene como propósito destacar una parte de la imagen, con un fin comunicativo.<sup>109</sup> Asimismo, el encuadre es utilizado como un parámetro a la hora de distinguir los distintos tipos de planos que se pueden llevar a cabo.

### **A.2.Clasificaciones del plano:**

Entre las diversas clasificaciones del plano existentes, vamos a ocuparnos de aquellas que se basan en la porción material de los elementos filmados que aparece dentro del encuadre, y aquellas que dependen del tipo de movimiento de cámara que se realiza durante la filmación del plano.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> *Op, cit.*, p. 35

<sup>110</sup> Los autores mencionados coinciden en la vital importancia vital que supone el hecho de que todos los miembros del equipo utilicen la misma terminología tipología común. En ocasiones, Roy Thompson señala que algunos operadores, con el fin de evitar problemas de comprensión, denominan el plano que desean mencionando directamente la parte del cuerpo recortada por el encuadre. Roy Thompson, por su parte, anuncia, antes de exponer su clasificación, que utilizará la tipología más frecuente en Europa. Thompson, Roy: *El lenguaje del plano*, Madrid, ed. RTVE, traducción Elisa Moreno, 2002, p.63

A.2.1. Tipología del plano, a partir de la fracción de la figura humana encuadrada y de la relación que mantiene con el entorno.<sup>111</sup>

En esta clasificación vamos a basarnos en los teóricos Díez y Abadía, así como en la tipología de Roy Thompson. En el análisis práctico utilizaremos principalmente la terminología de Díez, aunque en algunos casos haremos referencia a la exhaustiva clasificación de Roy Thompson, David Bordwell y Kristin Thompson.

La norma general es tomar como punto de referencia la aparición del sujeto humano en contraste con el paisaje o entorno que lo circunda, partiendo de lo que Bordwell y Thompson llaman “camera distance”.<sup>112</sup> A partir de esta premisa, dentro de lo que Roy Thompson denomina “planos fijos”, existen diferentes realizaciones.

1.- **Plano panorámico o panorámica**, tal como lo denomina Díez y Abadía: “encuadra un amplio paisaje en el que el escenario es protagonista por encima de la figura humana.”<sup>113</sup> Otra denominación utilizada para evitar confusiones con el movimiento de cámara panorámico es el de **gran plano general largo**, utilizado por Roy Thompson, quien lo define de la siguiente manera: “El sujeto es totalmente irreconocible (...) La figura mide menos de 1/6 de la altura del cuadro. Se puede apreciar si el sujeto es un ser humano, pero no si es hombre o mujer.”<sup>114</sup> En este plano

---

<sup>111</sup> Díez y Abadía también definen el plano como un “término que ha servido también para designar la parte del sujeto recogida en el encuadre.” *Op. cit.*, p.30

<sup>112</sup> David Bordwell y Kristin Thompson afirman que : “The framing of the image stations us not only at a certain angle and height and on a level plane or at a cant but also at a certain distance.” Esta distancia se basará en la escala del cuerpo humano, aunque matiza que “any other filmed material would do as well.” Bordwell, David; Thompson Kristin: *Film Art. An Introduction*, Nueva York, ed. McGraw- Hill, 2004, p. 262

<sup>113</sup> *Op. cit.*, p. 32

<sup>114</sup> *Op. cit.*, p. 72

se “transmite una sensación de atmósfera y ambiente.”<sup>115</sup> Se emplea “de introducción a la puesta en escena de la secuencia”<sup>116</sup>. Roy Thompson expone otras nomenclaturas utilizadas para designar este mismo tipo de plano: “plano gran angular o plano de situación dado que la pantalla está ocupada casi en su totalidad por el escenario más que por la persona.”<sup>117</sup>. Bordwell y Thompson lo denominan “extreme long shot”, en el cual “the human figure is barely visible.”<sup>118</sup> Ambos autores destacan que la función de este plano es la de representar paisajes, ciudades a vista de pájaro , etc...

2.-**Plano general.** Díez y Abadía lo identifican con aquella imagen en la que aparece el “sujeto de cuerpo entero en el escenario en que se desarrolla la acción.”<sup>119</sup> Esta definición equivaldría a lo que Roy Thompson denomina **plano general largo**, caracterizándose por la presencia del sujeto ocupando “todo el cuadro del encuadre dejando aire por encima y por debajo.” Thompson añade que:

El vestuario y el género son identificables. Dado que la figura ocupa sólo 1/6 del área de la pantalla, tienen una gran importancia el área del fondo de la escena y la atmósfera. La figura es lo suficientemente grande como para que se aprecie claramente cualquier acción, por lo que la atención del espectador puede centrarse en la figura del primer término de la escena.<sup>120</sup>

Esta categoría, denominada por Bordwell y Thompson “long shot”, se sitúa en un grado intermedio entre la categoría anterior (plano panorámico) y los que a continuación se expondrán, en los que empieza a tener más importancia la figura humana. En este caso, en el plano general se destaca el movimiento que realiza el sujeto, constituyendo el principal punto de atención del espectador, junto con el espacio que lo acoge.

---

<sup>115</sup> *Idem.*, p. 72

<sup>116</sup> *Idem.*, p. 73

<sup>117</sup> *Idem.*, p. 73

<sup>118</sup> *Op. cit.*, p. 262

<sup>119</sup> *Idem.*, p. 32

<sup>120</sup> *Op. cit.*, p. 76

Roy Thompson destaca la importancia del espectador a la hora de establecer si predomina más el entorno o las figuras en primer término: “En el plano general es el espectador quien decide si la historia transcurre en el primer término de la escena o en el fondo de la misma.”<sup>121</sup>

Respecto a la expresión, Thompson destaca la posibilidad de captar con claridad la dirección de la mirada de los personajes: “El movimiento de la cabeza es perceptible con claridad y si se trata de una sola figura puede verse la mirada. Cuando hay dos o más figuras es más difícil ver la dirección de las respectivas miradas.”<sup>122</sup>

Existen dos variantes de plano general, siguiendo la terminología de Díez y Abadía:

A.Plano general largo: Para Díez y Abadía es aquél en el que adquiere un mayor relieve el escenario, por encima del sujeto, y en el cual se “enfatisa el movimiento corporal del sujeto en relación con el ambiente.”<sup>123</sup>

En las propias palabras de Roy Thompson, en este plano el “tamaño del sujeto es un tercio de la altura del cuadro y aquí se puede identificar cómo va vestido y el género. (...) lo prioritario aquí es el entorno y espacio geográfico.”<sup>124</sup> Asimismo destaca el empleo de este plano para las secuencias de inicio del filme:

---

<sup>121</sup> *Idem.*, p.76

<sup>122</sup> *Idem.*, p. 76

<sup>123</sup> *Op. cit.*, p. 32

<sup>124</sup> *Op. cit.*, p. 74

Es muy útil cuando lo que se pretende es identificar la figura pero sin reconocer quién es, también en las secuencias de inicio en la que figura y movimiento tienen casi tanta importancia como el fondo de la escena.<sup>125</sup>

B. Plano general corto: Tal como exponen Díez y Abadía, en este estadio del plano es el sujeto y sus manifestaciones, desde una perspectiva general, quienes acaparan la mirada del espectador, a pesar de que aparezca con claridad y detalle el entorno en el cual se localiza.

Los mismos autores añaden que, cuando un plano general corto recoge a un solo individuo, también recibe la denominación de **plano entero**. Sin embargo, cuando en éste aparecen más de una figura humana, nos encontramos con **un plano de conjunto**.

### 3.-Plano americano:

Díez y Abadía lo definen como aquel en el cual el “encuadre que corta el sujeto por la rodilla o por debajo de ella.”<sup>126</sup> Establece además que dicho plano supone el límite entre los planos descriptivos y expresivos, ya que es útil “para mostrar acciones físicas de los personajes pero es lo suficientemente próximo como para observar los rasgos del rostro.”<sup>127</sup>

Roy Thompson lo denomina **plano medio largo**. El mismo autor indica que la denominación de “plano americano” es la que se le da en Europa al plano medio largo,<sup>128</sup> (de hecho, Bordwell y K. Thompson, norteamericanos al igual que el anterior,

---

<sup>125</sup> *Idem.*, p. 75

<sup>126</sup> *Op. cit.* p. 33

<sup>127</sup> *Idem.*, p. 33

<sup>128</sup> “un plano medio largo en Estados Unidos muestra al sujeto hasta la altura de la rodilla; este mismo plano en Europa se conoce como “plano americano”, mientras que en Sri Lanka se denomina “medio

utiliza el término “medium long shot”<sup>129</sup>). En este plano, la figura humana “ tiene aire por encima de la cabeza, mientras que la parte inferior del cuadro le corta, ya sea por encima o por debajo de la rodilla. (...) Si el sujeto está inmóvil el encuadre se sitúa por encima de la rodilla y cuando está en movimiento por debajo de la misma.”<sup>130</sup> Añade que el sujeto abarca un cuarto del ancho del encuadre y que el foco de atención del espectador se sitúa “en el primer término de la escena.”<sup>131</sup>

Thompson realiza una diferenciación entre los distintos planos americanos, basándose en si los personajes están en movimiento o no; de ahí que se corte por encima o debajo de las rodillas, como se ha establecido anteriormente. Sin embargo, Díez y Abadía no contemplan dicha distinción dentro de este estadio del plano. Para estos autores, el plano cuyo encuadre corta por encima de la rodilla es un **plano medio largo** y ocuparía una categoría diferente, tal como se tratará en el próximo apartado. Sin embargo, antes de pasar a la siguiente categoría, llegados a este punto, es importante señalar que los siguientes planos reflejarán ante todo la expresión de la figura humana y sus distintas reacciones.

4.- **Plano medio:** Díez y Abadía sitúan los límites del encuadre inferior “por encima de la rodilla, las caderas o el pecho.”<sup>132</sup> del cuerpo que se recoge en la imagen; sin embargo Roy Thompson los localiza por debajo de la cintura y el codo<sup>133</sup>. Destaca, por otro lado, que, al contemplarse la cintura “se observan los giros del cuerpo. Los ojos y la mirada se ven de forma precisa. (...) Al verse claramente los ojos, la dirección de la

---

Kingsley”, en referencia al primer cine (Kingsley) que existió en Colombo.” Thompson, Roy: *El lenguaje del plano*, Madrid, ed. RTVE, 2002, p. 63

<sup>129</sup> *Op. cit.*, p. 262

<sup>130</sup> *Op.cit.*, p. 78

<sup>131</sup> *Idem.*, p. 78

<sup>132</sup> *Op.cit.*, p. 33

<sup>133</sup> *Op. cit.*, p.80



mirada capta la atención del espectador.” Por último añade que su utilización es idónea “cuando el movimiento es escaso.”<sup>134</sup>

Díez y Abadía distinguen entre:

1.- **Plano medio largo**, mencionado más arriba en el apartado del “plano americano”, es aquel que está más próximo a las rodillas y en el que se apreciaría claramente la actividad de las manos y los brazos.

2.- **Plano medio corto**, cercano al pecho. Se percibe con mayor detalle la expresión facial del personaje. Coincidiría con el “medium close-up” de Bordwell y Thompson.<sup>135</sup>

Roy Thompson, a su vez, también utiliza la terminología “plano medio corto”, definiéndolo de manera similar a Díez y Abadía, destacando la importancia del rostro:

El encuadre inferior corta la figura por debajo de las axilas, por debajo del bolsillo superior de una americana masculina, o por el contorno del busto femenino. En ambos casos, hombre y mujer, el encuadre inferior queda por encima del codo (...) la expresión facial es predominante y la línea de la mirada es obvia.<sup>136</sup>

Respecto a la composición, añaden Díez y Abadía que la importancia de la expresión facial provoca que la atención prestada por el espectador se centre “en el rostro del sujeto, desapareciendo prácticamente el fondo de la escena. Los ojos se sitúan por encima de la línea de dos tercios del encuadre. Todavía queda algo espacio para que

---

<sup>134</sup> *Idem.*, p. 80

<sup>135</sup> *Op.cit.*, p. 262

<sup>136</sup> *Op. cit.*, p. 82

pueda verse de forma limitada otra actividad o parte de actividad en el fondo de la escena.”<sup>137</sup>

Finalmente concluyen que la proximidad del rostro humano es útil “para comunicar al espectador todo acerca del sujeto, pero sin la excesiva cercanía que haría del plano algo perturbador o poco creíble.”<sup>138</sup>

En resumidas cuentas, el plano medio corto ofrecería una imagen encuadrada que permite una visión cercana del sujeto, permitiendo una más precisa captación de sus gestos y miradas.

5.- **Primer plano:** se caracteriza por la proximidad y la capacidad de captación de los estados anímicos reflejados en el rostro, los cuales se pueden reflejar de manera detallada, tal y como indican Díez y Abadía: “corta por los hombros y nos sitúa a una distancia de intimidad con el personaje, le vemos solamente el rostro. Es el plano expresivo por excelencia y nos permite acceder con gran eficacia al estado emotivo del personaje.”<sup>139</sup>

Roy Thompson explica con minuciosidad los límites de la imagen del rostro en el encuadre: “La parte inferior del encuadre corta el torso del sujeto por la articulación del brazo y debajo de la barbilla, de forma que en pantalla aparece parte del hombro. El encuadre superior puede cortar parte de la cabeza o no”<sup>140</sup>

---

<sup>137</sup> *Op.cit.*, p. 82

<sup>138</sup> *Idem.*, p. 83

<sup>139</sup> *Op.cit.*, p. 34

<sup>140</sup> *Op. cit.*, p. 84

Siguiendo sus explicaciones, el espectador permanecerá atento a este primer término de la imagen encuadrada, destacándose ante todo la boca y los ojos del personaje.<sup>141</sup>

Bordwell y K. Thompson señalan la capacidad de este tipo de plano (“close-up”) para reflejar las emociones y expresiones del personaje.<sup>142</sup>

Dentro del primer plano aparece una derivación o subcategoría que Díez y Abadía denominan **gran primer plano**; Roy Thompson, **primerísimo primer plano** y Bordwell y K. Thompson, “**extreme close-up**”.

Para Díez y Abadía, el llamado gran primer plano “encuadra una parte del rostro que recoge la expresión de ojos y boca. La expresión de un rostro viene dada por la boca y la mirada. Éste es el plano más concreto que contiene la expresión.”<sup>143</sup> Roy Thompson delimita el contorno del encuadre de forma similar en el primerísimo primer plano: “El encuadre superior corta la frente del sujeto, el inferior corta la frente del sujeto, el inferior corta habitualmente por la barbilla.”<sup>144</sup> y lo afirma que se trata de un plano con gran intensidad comunicativa, en lo que respecta a la parte emocional del personaje.<sup>145</sup>

Sin embargo, para Thompson esta elección presenta una serie de inconvenientes que se han de tener en cuenta, si no se pretende intencionadamente conseguir una imagen que se aleje de una visión realista: “La dirección de la mirada es tremendamente poderosa y las distorsiones de la boca parecen irreales debido al tamaño (...) confiere características poco realistas en pantalla.” A esto se añade la dificultad de ejecución y de montaje: “al

---

<sup>141</sup> Thompson indica que “el espectador tiene centrada su atención en el primer término de la escena solamente, concentrándose en los ojos y la boca del sujeto.”, Thompson, Roy: *El lenguaje del plano*, Madrid, ed. RTVE, 2002, p.84

<sup>142</sup> *Op. cit.*, p. 262

<sup>143</sup> *Op. cit.*, p. 34

<sup>144</sup> *Op. cit.*, p. 86

<sup>145</sup> *Idem.*, p. 87

ser mínima la profundidad de campo, cualquier levísimo movimiento desplaza el foco y hace que se perciba.”<sup>146</sup>

6. **Plano detalle:** Otra discrepancia entre los autores tratados aparece a la hora de definir el plano detalle. En este caso vamos a seguir la terminología de Díez y Abadía, quienes definen el plano detalle como aquel que se centran en particularidades de los objetos<sup>147</sup>. Roy Thompson, sin embargo, también lo incluye entre aquellos planos que muestran una parte del rostro<sup>148</sup>. Para este tipo de encuadre, Díez utiliza el término **primerísimo primer plano**, clasificándolo entre los planos que muestran “tan sólo un detalle del rostro: los ojos, los labios, etc.”<sup>149</sup>

En conclusión, ofrecemos un esquema en el que se muestra la terminología referida a los distintos planos, que utilizaremos en el análisis cinematográfico:

### ***1.-PLANO PANORÁMICO***

#### ***2.-PLANO GENERAL***

***2.1.- PLANO GENERAL LARGO (el escenario es más importante que el sujeto)***

***2.2.-PLANO GENERAL CORTO (el personaje es más importante que el sujeto)***

***2.2.1.-PLANO ENTERO (un individuo)***

***2.2.2.-PLANO DE CONJUNTO (varios individuos)***

### ***3.-PLANO AMERICANO***

---

<sup>146</sup> *Idem.*, p. 87

<sup>147</sup> *Op.cit.*, p. 37

<sup>148</sup> *Op. cit.*, 88

<sup>149</sup> *Op.cit.*, p. 35

#### **4.-PLANO MEDIO**

##### **4.1.-PLANO MEDIO CORTO (más próximo a las rodillas)**

##### **4.2.-PLANO MEDIO LARGO (más cerca del pecho)**

#### **5.PRIMER PLANO**

##### **5.1.GRAN PRIMER PLANO O PRIMERÍSIMO PRIMER PLANO**

#### **6.PLANO DETALLE**

##### A.2.1.- Tipología de planos según el movimiento

Díez y Abadía señalan tres categorías distintas según haya o no movimiento de cámara.<sup>150</sup>

1. **Plano fijo**: se caracteriza por la ausencia de movimiento del aparato registrador.

2. **Plano combinado**: los sujetos (incluidos en el espacio de la imagen encuadrada) y la cámara están en movimiento. Díez y Abadía lo identifican como aquel plano compuesto por "el sujeto (s) u objeto (s) en movimiento y también del objetivo, de la cabeza de cámara o de ambos. (...) hay cinco partes que están muy interrelacionadas: movimiento del sujeto, movimiento del foco del objetivo, cambios de la distancia focal (ángulo de objetivo), panorámicas y movimiento vertical de cámara."<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> *Op. cit.*, p. 59

<sup>151</sup> *Op.cit.*, p. 60

3. **Plano secuencia**: es un plano en el cual se pueden producir movimientos de personajes y de cámara al mismo tiempo, y en el cual, desde el punto de vista narrativo, se desarrolla una unidad dramática. Desde una perspectiva compositiva o expresiva, Díez y Abadía lo definen de la siguiente manera:

a) desde el punto de vista compositivo: sería aquella toma “que puede moverse y variar su encuadre registrando una o varias acciones en continuidad, aunque lo registrado no sea propiamente una secuencia.”<sup>152</sup>

b) desde el punto de vista expresivo: “va siguiendo el desarrollo de la acción hasta que ésta cambia. En este desarrollo el punto de vista va desde una posición a otra distinta, ya sea con o sin el sujeto. (...) se distingue del plano combinado en que la cámara se traslada de un emplazamiento a otro (...) el punto de vista cambia, el cambio en el fondo de la escena adquiere mayor importancia.”<sup>153</sup>

#### A.2.3. Plano subjetivo

Desde la perspectiva narrativa, cabría destacar el llamado plano subjetivo, que no se incluiría en ninguna de las anteriores clasificaciones. El plano subjetivo, denominado por Bordwell y Thompson “the point-of-view shot”<sup>154</sup> o “optically subjective shot”<sup>155</sup>, es aquel que nos ofrece, de una manera más obvia, la información audiovisual que está recibiendo un determinado personaje o que registra el narrador, (en el caso de que este

---

<sup>152</sup> *Idem.*, p. 36

<sup>153</sup> *Op.cit.*, p. 62

<sup>154</sup> *Op. cit.*, p. 85

<sup>155</sup> *Idem.*, p.264

narrador sea parte activa de la diégesis, como ocurre con las voces narrativas autodieéticas u homodieéticas, siguiendo la nomenclatura de Gérard Genette, la cual veremos en el próximo apartado). Todo ello es posible gracias a que la posición de la cámara coincide con la del personaje dentro del espacio narrativo. De hecho, Bordwell y Thompson subrayan que se trata del tipo de plano en el que la imagen es registrada desde “the character’s optical standpoint.”<sup>156</sup>. En estos casos no es sólo importante la imagen visualizada por el personaje sino aquello que puede o no escuchar, lo que Bordwell y Thompson califican como “sound perspective”.<sup>157</sup>

### **A.3. Ángulos de cámara**

Un elemento compositivo del plano a tener en cuenta es la angulación. Cuando se ha decidido el espacio que va a ser registrado por el objetivo de la cámara, hay una serie de decisiones a tener en cuenta respecto a cómo se verá reflejado este espacio y los personaje que lo integran en la pantalla. Por ejemplo, una de estas decisiones compositivas es aquella que afecta al tipo de plano que vamos a utilizar, como ya hemos visto en el apartado anterior. Sin embargo, no se trata de la única. Díez y Abadía nos exponen dos más: hay que determinar el “lugar de emplazamiento de la cámara” y “el ángulo de la toma (picado, normal o contrapicado)”<sup>158</sup>. Además, se debe de tener en cuenta los movimientos de cámara y la duración del plano. Este proceso se conoce con el nombre de **planificación**.

Por tanto, uno de los elementos responsables de la presentación de la imagen cinematográfica es la angulación desde la cual se nos muestra una imagen. Esto implica,

---

<sup>156</sup> *Idem.*, p. 85

<sup>157</sup> *Idem.*, p. 85

<sup>158</sup> *Op. cit.*, p.34

en palabras de Ramón Carmona, “colocar a los espectadores en una determinada posición frente a la puesta en escena del plano.”<sup>159</sup> Por su parte, Bordwell y Thompson señalan que el número de ángulos es infinito, pero en general se distinguen tres tipos: el picado, contrapicado y el ángulo “normal”, tal como lo llama Carmona (este último corresponde al “straight-on angle” de Bordwell y Thompson, en el que no se producirían ningún tipo de alteraciones angulares que llamaran la atención del espectador). Así pues, tomando como punto de referencia la línea de los ojos del sujeto filmado, Roy Thompson define el plano picado y contrapicado como aquellos planos en los que la angulación se sitúa por encima y por debajo de la posición ocular de un determinado personaje o la de un supuesto sujeto focalizador (ya sea el personaje o el narrador): “Un plano picado o ángulo alto se sitúa por encima de la línea de los ojos del sujeto. Un plano contrapicado o ángulo bajo está tomado por debajo de la línea de los ojos del sujeto.”<sup>160</sup>

Borwell y Thompson, a la hora de definir los distintos tipos de angulación, toman como referencia la posición desde la cual, en este caso el espectador y no el personaje, se contempla el material expuesto en el plano: “The high-angle positions us looking down at the material within the frame. The low-angle framing positions us as looking up at the framed material.”<sup>161</sup>

En conclusión, la angulación puede mostrar la percepción visual de un personaje, constituir una técnica narrativa que indique una determinada focalización, el estado anímico de un personaje en un momento concreto (como el sentimiento de inferioridad que puede provocar un picado); o una vía de descripción espacial.

---

<sup>159</sup>Carmona, Ramón: *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 101

<sup>160</sup> *Op.cit.*, p. 71

<sup>161</sup> *Op. cit.*, p. 261



## **B. ELEMENTOS COMPOSITIVOS DE LA IMAGEN DENTRO DEL PLANO:**

A la hora de contemplar la construcción del espacio interno del plano hay una serie de conceptos claves que vamos a tratar en este subapartado. Sin embargo, antes de empezar, trataremos de definir el concepto de **campo** y **fuera de campo**, puesto que son elementos esenciales en la composición del espacio interno.

### **1.- Campo y fuera de campo:**

“Campo” es un término que se refiere al espacio que queda dentro de los márgenes del encuadre. El “fuera de campo” corresponde al espacio narrativo sugerido que está más allá de los límites de la pantalla. Díez y Abadía describen el fuera de campo como “aquello que el espectador cree que hay fuera del encuadre basándose en la información de lo que ve dentro del cuadro.” <sup>162</sup>

El “fuera de campo” es un espacio que tiene una amplia distribución: es aquel que se prolonga más allá de los márgenes del encuadre, el que está detrás del punto en el que se situaría la cámara y el que permanece oculto por la escenografía que se encuentra dentro del campo visible. Ramón Carmona, siguiendo a Noel Burch, habla de “seis segmentos, cuatro definidos por los límites físicos de aquél, un quinto constituido por el espacio virtualmente situado <<tras la cámara>> y un sexto que comprende todo lo que se encuentre detrás del decorado o de un elemento del mismo.” <sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> *Op. cit.*, p. 40

<sup>163</sup> *Op.cit.*, p. 95

Al igual que el campo, el fuera de campo es un elemento narrativo. Díez y Abadía establecen dos funciones claves del fuera de campo: una “manipuladora” ya que “puede presentar indicios de una realidad inexistente según la intención del emisor” y “creativa” gracias a la posibilidad de “crear situaciones en la mente del espectador, mediante la selección y combinación de parcelas encuadradas de realidad.”<sup>164</sup> La capacidad de sugerencia es muy poderosa. Díez y Abadía afirman al respecto que “posibilita que todo el decorado, la escenografía, ambientación, atrezzo y actuación se concentren exclusivamente en el espacio que va a quedar en campo.”<sup>165</sup>

## 2.- Composición del campo visual.

La **composición**, para Díez y Abadía, es “la organización de todos los elementos visuales en el interior del encuadre. Componer es agrupar, ordenar todos los valores visuales tomados aisladamente para obtener imágenes con sentido, según una idea guía, un estilo dirigido a alcanzar un efecto estético, informativo o narrativo determinado. Para ello se han de considerar múltiples extremos además de la simple disposición de los objetos, motivos y decorados. Es preciso organizar (...) todo estímulo visual conseguido mediante las técnicas de iluminación, mediante el tratamiento de las imágenes ya registradas (...) o por cualquier otra técnica de naturaleza mecánica o electrónica que pueda afectar al contenido visual de la imagen final y que sea observable por el espectador.”<sup>166</sup>

A la hora de realizar la configuración espacial hay varios elementos a tener en cuenta.

Por ejemplo, dentro de la **disposición composicional**, un elemento base es el uso de los

---

<sup>164</sup> *Op. cit.*, p. 40

<sup>165</sup> *Idem.*, p. 40

<sup>166</sup> *Op. cit.*, p. 65

distintos tipos de líneas (verticales, horizontales, diagonales, curvas...) en las que se podrían esquematizar los elementos del campo visual. Díez y Abadía, por ejemplo, indica que si predominan las líneas verticales se produce “una sensación de estabilidad, equilibrio y firmeza”, si son horizontales, “calma, reposo y seguridad” y si hay un predominio de líneas inclinadas “de acción y de peligro (...) de lucha, si se entrecruzan oblicuamente; de dificultad y peligro cuando las líneas son quebradas”, si hay un dominio de las líneas curvas la sensación transmitida sería de “vida y movimiento”.<sup>167</sup>

Otro aspecto importante es cómo se agrupan las figuras o dónde están situadas dentro del espacio, ya que según cómo estén dispuestas pueden crear estructuras armónicas o pueden generar un efecto de desequilibrio.

La **iluminación** también es un factor clave, así como la tonalidad de los colores. El uso de las sombras, la dirección y las características de la luz pueden ser determinantes, no sólo por las sensaciones que puedan crear en el espectador a través de la creación de determinados espacios, ambientes u otros efectos; sino también porque puede ser un elemento clave a la hora de dirigir la lectura del espectador en un determinado plano, como indica Bordwell y Thompson:

Lighter and darker areas within the frame help create the overall composition of each shot and thus guide our attention to certain objects and actions.<sup>168</sup>

Por otro lado, **la puesta en escena** (decorados, vestuarios, etc...) también será especialmente significativa, ya que puede llevar consigo una fuerte carga simbólica. Podría decirse que **la puesta en escena** aquello que Bordwell y Thompson consideran

---

<sup>167</sup> *Idem.*, p. 68

<sup>168</sup> *Op. cit.*, p. 191

“[the] director’s control over what appears in the film frame.”; que incluye elementos como: “setting, lighting, costume and the behaviour of the figures. (...) the director *stages the event* for the camera.” <sup>169</sup>

### **C. MONTAJE:**

El montaje es uno de los elementos del lenguaje cinematográfico más importantes, ya que es la vía de conexión de los distintos planos y puede determinar en gran medida no solo la información que se le da al espectador sino también su respuesta estética.

El montaje es, más allá de la mera operación de unir planos, una actividad de planificación importantísima. Díez y Abadía aclaran que si “el montaje físico de las tomas se realiza necesariamente en la fase final de la creación, el montaje como operación intelectual de selección y combinación de imágenes y sonidos destinados a la construcción del significante, suele planificarse previamente convirtiéndose en guía de las diferentes fases de realización.” <sup>170</sup>

Existen varios tipos de montaje. Díez y Abadía expone una tipología basada en los siguientes puntos: modo de producción, la continuidad y discontinuidad temporal, espacial y según la idea y el contenido. Nosotros nos centraremos en el que contribuye a la estructuración temporal.

Dentro del montaje temporal, estos autores distinguen entre montaje *continuo* ( “la duración del conjunto de las tomas editadas coincide con la duración real de la acción

---

<sup>169</sup> *Op.cit.*, p. 176

<sup>170</sup> *Op. cit.*, p. 173

representada y a su vez cada una de ellas respeta la duración real de la acción que recoge” ) y el montaje *discontinuo* (“ se comprime el tiempo real mediante el empleo de la elipsis o se amplía éste en la representación audiovisual”)<sup>171</sup>.

Dentro de la continuidad temporal, Díez y Abadía establecen dos vías de ejecución:

1.-Mostrar una sin que ésta desaparezca de la pantalla acción, a pesar de que pueda variar el punto de vista o de plano, o la posición de la cámara.

2.- Permitir que la acción continúe, a pesar de que se intercale otra acción durante un tiempo determinado, recuperándose de nuevo la primera acción (que ha seguido desarrollándose sin ser mostrada en la pantalla) en el punto exacto que se encuentre una vez transcurrido ese lapsus temporal. Esta opción se lleva acabo a través del montaje alternado. Este tipo de montaje puede realizarse a través de la yuxtaposición de acciones realizadas en el mismo o distintos escenarios (este último sería conocido como el montaje paralelo).

El montaje discontinuo es “aquel mediante el cual podemos suprimir tiempo de la acción.”, en palabras de Díez y Abadía. Este tipo de montaje se basa en la elipsis, un proceso de selección narrativo, que permite “presentar únicamente los fragmentos significativos de un relato.”<sup>172</sup>

A la hora de tratar los **modos de transición** , utilizados en el montaje de planos, Díez y Abadía enumeran los siguientes:

---

<sup>171</sup> *Idem.*, p. 174

<sup>172</sup> *Op. cit.*, .p. 83

- 1.-Corte: “ensamblado de una imagen con otra por yuxtaposición simple, es decir, una imagen nítida le sucede otra de las mismas características.”<sup>173</sup>
- 2.- Encadenado: “ una imagen se desvanece mientras una segunda va apareciendo.” <sup>174</sup>
- 3.-Fundido: “ la gradual desaparición de una imagen hasta dejar el cuadro en un color. (...) la imagen siguiente aparece a partir del color en que fundió la anterior” <sup>175</sup>
- 4.-Desenfoque: consiste en “desenfocar una imagen y pasar a la siguiente de desenfocado hasta foco”. <sup>176</sup>
- 5.-Barrido: se produce a partir de una panorámica muy rápida, como veremos en el apartado de los movimientos de cámara.
- 6.- Cortinillas: “utilización de formas geométricas para dar paso a nuevas imágenes. (...) Se trata de una técnica en la que la segunda imagen <<invade>> la primera y ha tomado múltiples formas: de arriba abajo, de izquierda a derecha y viceversa, pasos de página, etc.”<sup>177</sup>

## **D. SONIDO**

Dentro del sonido englobamos el diálogo o cualquier expresión verbal de los personajes (así como la calidad y la forma en la que es percibido por el espectador (por ejemplo), el material auditivo no verbal y la banda sonora musical (ya sea narrativa o, por el contrario, no-diegética, es decir, que “no surge motivada dentro de la acción”, según Díez <sup>178</sup>), y, por último, el uso expresivo de los silencios.

---

<sup>173</sup> *Idem.*, p.85

<sup>174</sup> *Idem.*, p. 85

<sup>175</sup> *Idem.*, p. 86

<sup>176</sup> *Idem.*, p. 86

<sup>177</sup> *Op. cit.*, p. 86

<sup>178</sup> *Op.cit.*, p. 207

Díez subraya la importancia de las posibilidades expresivas del sonido ya que “es más inmediato que la vista , al ser más abstracto, genera una representación visual en la mente que encaja mucho mejor con las expectativas del individuo que la que produce la imagen.”<sup>179</sup>

#### **D. MOVIMIENTOS DE CÁMARA**

Para finalizar esta aproximación al lenguaje cinematográfico, seguiremos la tipología de Díez y Abadía a la hora de establecer los movimientos que puede realizar la cámara y quedan manifestados en la realización del plano o de la secuencia:

- 1.- la panorámica: “rotación o giro de la cámara sobre su eje.” <sup>180</sup>
- 2.- barrido: movimiento que se origina gracias a una panorámica realizada a gran velocidad, “ que no da tiempo a ver qué imágenes recoge.” <sup>181</sup>
- 3.-travelling: “movimiento de la cámara en el espacio tridimensional que consiste en un desplazamiento de la cámara horizontal o verticalmente respecto al eje del trípode que la soporta.”<sup>182</sup>
- 4.- zoom: movimiento por un desplazamiento de lentes del objetivo.

---

<sup>179</sup> *Idem*, p.37

<sup>180</sup> *Idem.*, p. 56

<sup>181</sup> *Op.cit.*, p. 57

<sup>182</sup> *Op.cit.*, p. 57





#### **4. ANÁLISIS NARRATOLÓGICO: METODOLOGÍA**

El objetivo de este trabajo es el de analizar como se ha llevado a cabo la adaptación cinematográfica del narrador de los tres relatos. Para ello, a la hora de analizar las técnicas narrativas utilizadas, recurriremos a una serie de conceptos pertenecientes al campo de la narratología.

Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes definen la narratología como “un área de reflexión teórico-metodológica autónoma, centrada en la narrativa como modo de representación literaria y no literaria, así como en el análisis de los textos narrativos, y recurriendo, para ello, a las orientaciones teóricas y epistemológicas de la teoría semiótica.”<sup>183</sup> Más adelante concluyen que el objetivos es “describir de forma sistemática los códigos que estructuran la narrativa, los signos que comprenden estos códigos, ocupándose, pues, de un modo general, de la dinámica de la productividad que preside los textos narrativos.”<sup>184</sup>

Como precisa Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis en *New Vocabularies in Film Semiotics*, el objetivo de la narratología es el análisis de las características de las voces que aparecen en los discursos narrativos. Así pues, constituiría una disciplina cuyo fin es: “The study of narrative structures and the activity of narrative comprensión (...) focusses on the interaction of the various strata of the narrative work, distinguishing such elements as story outline an `plot structure, the spheres o action commanded by different characters, the way narrative information is

---

<sup>183</sup> Reis, Carlos y Lopes, Ana Cristina M.: *Diccionario de narratología (2ª ed)*, traducción del portugués al castellano por Ángel Marcos de Dios, Salamanca,ed. Almar, 2002..p. 172.

<sup>184</sup> *Idem.*, p. 172-173

channeled and controlled through point-of-view, and the relationship of the narrator to the inhabitants and events of the story-world.”<sup>185</sup>

Por consiguiente, la narratología nos ofrece un instrumental que facilita el análisis de los elementos y circunstancias que se dan en el hecho narrativo, a los cuales nos aproximaremos seguidamente a través de una panorámica general.

## **1. NARRACIÓN**

### **1.1. Texto / Hecho narrativo:**

Por texto o hecho narrativo entenderemos el material, ya sea verbal o audiovisual, que resulte de la expresión de una serie de acciones transcurridas en un determinado tiempo y espacio.

La producción de este material se realiza a través de la narración. Este proceso consiste en lo siguiente, en palabras de Stam, Burgoyne y Flitterman:

the recounting of two or more events (or a situation and an event) that are logically connected, occur over time, and are linked by a consistent subject into a whole.<sup>186</sup>

### **1.2. Discurso:**

Los teóricos pertenecientes al Formalismo Ruso, a principios del siglo XX, establecieron la distinción entre “fabula” (conjunto de acciones que son narradas y que,

---

<sup>185</sup> Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy: *New Vocabularies in Film Semiotics*, London, ed. Routledge; 1992, p. 70

<sup>186</sup> *Idem*, p. 69

por tanto, haría referencia al material “pre-literario que va a ser elaborado y transformado en intriga”, según Reis y Lopes<sup>187</sup>) y “syuzhet”, que correspondería al plano de la expresión y constituiría “the artistic organization, or “deformation,” of the causal-chronological order of events.”, según Stam, Burgoyne y Flitterman.<sup>188</sup>

A partir de esta distinción, Seymour Chatman (como ya hizo Gérard Genette), distingue dos planos en los que se apoyaría el hecho narrativo: “ a content plane (called “story”) and an expression plane ( called “discourse”).”<sup>189</sup>

En nuestro análisis nos centraremos en el plano de la expresión, en el “discurso”. Carlos Reis y Ana Cristina Alonso, desde una perspectiva narratológica, definen el término “discurso” de la siguiente forma: “el propio material verbal que hace posible la historia, el conjunto de elementos lingüísticos que la sustentan.”<sup>190</sup>. En el caso de un discurso cinematográfico en lugar de “material verbal”, nos enfrentaríamos a un material audiovisual.

Así pues, en toda narración existe una serie de acontecimientos situados en un determinado universo diegético,<sup>191</sup> que son expresados según los recursos del lenguaje artístico que se vayan a utilizar como vía de comunicación, en nuestro caso el literario y el cinematográfico. Es en este nivel, el de la expresión , en el cual nos situaremos ya que en este estadio es donde encontramos, tal como afirma Chatman “the set of narrative statements, where “statement” is the basic component of the form of the expression,

---

<sup>187</sup> *Op. cit.*, p. 94

<sup>188</sup> *Op. cit.*, p.71

<sup>189</sup> *Op. cit.*, p. 145

<sup>190</sup> *Op.cit.*,p. 66

<sup>191</sup> entendido según Reis y Lopes como “el universo de significado, el “mundo” posible que encuadra, valida y confiere inteligibilidad a la historia”. Reis, Carlos y Lopes, Ana Cristina M.: *Diccionario de narratología* (2ª ed), traducción de Ángel Marcos de Dios, Salamanca; ed. Almar; 2002, p. 64

independent of and more abstract than any particular manifestation- that is , the expression's substance, which varies from art to art.”<sup>192</sup>

## 2.- NARRADOR

El acto de narrar es llevado a cabo por la figura del narrador, considerada por Reis y Lopes:

[un] acto o proceso de producción del discurso narrativo. La narración encierra necesariamente al narrador, en cuanto a sujeto responsable de ese proceso. De aquí se deduce que , desde el punto de vista de la narratología, la narración se integra en el mismo campo de la ficcionalidad, en el que se incluye aquella entidad y con ella el universo diegético representado, no confundándose, pues, con la creación literaria atribuida al autor empírico.<sup>193</sup>

Seymour Chatman expone que el narrador es:

The teller, the transmitting source, is best accounted for, I think, as a spectrum of possibilities, going from narrators who are least audible to those who are most so.<sup>194</sup>

Este narrador, señala Chatman, constituye una instancia creada por el autor que necesariamente ha de ser detectada por el lector, como elemento principal que guiará su lectura o su interpretación del texto: “The narrator's presence derives from the audience's sense of some demonstrable communication. If it feels it is being told something, it presumes a teller.”<sup>195</sup>

---

<sup>192</sup>Chatman, Seymour, *Story and Discourse. Narrative structure in Fiction and Film*, Londres, ed. Cornell University, 1978, p. 145

<sup>193</sup> *Op. cit.*, p. 152

<sup>194</sup> *Op. cit.*, p. 145

<sup>195</sup> *Idem.*, p. 157

Llegados a este punto, creemos conveniente exponer brevemente la distinción realizada por Chatman, partiendo de las teorías de Wayne Booth, sobre los distintos sujetos que intervienen en el proceso narrativo: **autor real**, **autor implícito**, **narrador**, **lector implícito** y **lector real**.

## 2.1. AUTOR REAL → AUTOR IMPLÍCITO → (NARRADOR) VOZ NARRATIVA → LECTOR IMPLÍCITO → LECTOR REAL

### **2.2.1. Autor real:**

El **autor real** es la persona o conjunto de personas (entendidos como seres vivos o productores materiales del texto), que han creado la obra literaria o cinematográfica. Es decir, el artista.<sup>196</sup> Reis y Lopes clasifican el autor real como “una entidad real y empírica”, especificando que en contraposición “el narrador será entendido fundamentalmente como un autor textual, entidad ficticia a la que, en el escenario de la ficción, cabe la tarea de enunciar el discurso, como protagonista de la comunicación narrativa.”<sup>197</sup>. Sin embargo, Chatman añade una categoría interpuesta entre autor real y narrador: el **autor implícito**, que vendría a relacionarse con el “autor textual” mencionado por Reis y Lopes unas líneas más arriba.

### **2.2.2. Autor implícito (“Implied author”)**

El **autor implícito** es aquel percibido por el lector como creador de la figura del narrador. Chatman incide en el aspecto de que se trata de una entidad “reconstructed by

---

<sup>196</sup> Explica Chatman que : “There’s always an implied author, though there might be not be a single real author in the ordinary sense: the narrative may have been composed by committee (Hollywood films), by a disparate group of people over a long period of time (many folk ballads), by random-number generation by a computer, or whatever.”., p. 149

<sup>197</sup> *Op. cit.*, p. 156

the reader from the narrative. He is not the narrator, but rather the principle that invented the narrator"<sup>198</sup>. A su vez, Wayne Booth lo describe como un principio separado del autor real, ya que se trataría de:

an implied picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage-manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails. This implied author is always distinct from the 'real man' –whatever we may take him to be—who creates a superior version of himself as he creates his work.<sup>199</sup>

Esta última consideración es importante ya que lo desvincula completamente de la figura del autor real. Una muestra de ello es el hecho de que el autor real y el implícito no tendrían por qué compartir los mismos valores morales o ideológicos. Como señalan Reis y Lopes, “el autor empírico será irremediabilmente una entidad transitoria e histórica, capaz incluso de distanciarse ideológica y estéticamente del texto que ha escrito”<sup>200</sup> y, por tanto, del autor implícito de esa determinada creación.

### **2.2.3. El lector implícito (o narratario, siguiendo la denominación de Genette)**

Es aquel que es sugerido por el mismo acto narrativo. Es decir, el que resultaría de la lectura propuesta por el narrador del texto. Así lo afirma Genette: “Like the narrator, the narratee is one of the elements in the narrating situation, and he is necessarily located at the same diegetic level”.<sup>201</sup>

---

<sup>198</sup> *Op. cit.*, p. 149

<sup>199</sup> Booth, Wayne: “Types of narration”, ed. de Susana Onega y José García Landa: *Narratology. An Introduction*, Londres, ed. Longman, 1996, p.143

<sup>200</sup> *Op. cit.*, p. 157

<sup>201</sup> Genette, Gérard: *Narrative Discourse*, traducción a la lengua inglesa por Jane E. Lewin, Oxford, ed. Basil Blackwell, 1980, p 259

#### 2.2.4. El lector real:

Lo constituye el individuo que realiza la descodificación del texto. Se trataría de la persona de carne y hueso que interpreta el texto realizando su propia lectura.

\*\*\*

Todas estas entidades que intervienen en el proceso narrativo pueden estar más próximas o más alejadas, desde un punto de vista ideológico, moral, social o histórico. Esta distancia en ocasiones puede ser determinante a la hora de la creación e interpretación del texto. Wayne Booth hace hincapié en la importancia de este factor: “In any reading experience there is an implied dialogue among author, narrator, the other characters, and the reader. Each of the four can range, in relation to each of the others, from identification to complete opposition, on any axis or value or judgement; moral, intellectual, aesthetic, and even physical.”<sup>202</sup>

#### 2.2.5. Voz narrativa:

Por último vamos a centrarnos en el aspecto de la **voz narrativa**, cuyas características centrarán el resto de esta sección.

La voz narrativa es la actualización o concretización del hecho narrativo por parte de un determinado narrador; vendría a ser el producto que es originado por un narrador en

---

<sup>202</sup> *Op. cit.*, p. 146

particular. Reis y López afirman que esta voz es “observable al nivel del enunciado a través de intrusiones, vestigios más o menos discretos de su subjetividad, que articulan una ideología o una simple apreciación particular sobre los eventos relatados y los personajes referidos.”<sup>203</sup> A continuación, introducen qué aspectos conllevan el análisis de la voz narrativa:

la voz del narrador, relacionándose con una determinada instancia de enunciación del discurso, se traduce en opciones bien definidas: situaciones narrativas (narrador autodiégetico, homodiegético y heterodiegético), nivel narrativo en que se sitúa, etc. A partir de esos condicionamientos de narración, el narrador configura el universo diegético que modeliza (modelización), por la peculiar utilización que hace de signos y códigos narrativos: organización del tiempo, regímenes de focalización privilegiados, etc.<sup>204</sup>

En el próximo apartado vamos a intentar aproximarnos a tres aspectos básicos y fundamentales que consideramos que se han de contemplar a la hora del análisis de la voz narrativa, siguiendo fundamentalmente los preceptos de Gérard Genette: niveles narrativos, tipos de narrador, tiempo de la narración y focalización.

### **3.NIVELES DE NARRACIÓN**

En palabras de Reis y Lopes, se dan cuando “sucede un desdoblamiento de instancias narrativas, por la ocurrencia de más de un acto narrativo enunciados por narradores colocados en diferentes niveles.”<sup>205</sup>

Genette explica que esta diferencia de nivel se produce cuando: “any event a narrative recounts is at a diegetic level immediately higher than the level at which the narrating

---

<sup>203</sup> *Op. cit.*, p. 157

<sup>204</sup> *Op.cit.*, p. 157

<sup>205</sup> *Op.cit.*, p. 180



act producing this narrative is placed.”<sup>206</sup>. A continuación señala tres niveles: un primer nivel que denomina **extradiegético**; un segundo nivel (“incide this firts narrative”<sup>207</sup>) que denomina **diegético** o **intradiegético**, y un tercero que nombra “**metadiegético**”.

Reis y Lopes definen los tres niveles con las siguientes palabras:

1.- **Extradiegético**: aquel estadio en el que se sitúa el narrador cuando “relata una historia en la que puede o no haber tomado parte”<sup>208</sup>. Reis y Lopes destacan su importancia ya que constituye la base a partir de la cual “se puede constituir otro (u otros) nivel (es) narrativo(s)”.<sup>209</sup>

En este nivel se situará un narrador externo al universo diegético, pero que se ubica, como indican Reis y Lopes, “casi siempre (pero no obligatoriamente) en una situación de ulterioridad (...) en un nivel distinto de aquél en el que se encuentran los elementos diegéticos de los que habla.”<sup>210</sup>

2.- **Intradiegético**: haría referencia al hecho de que el narrador se sitúa dentro de la diegésis como “personaje al que le compete circunstancialmente el papel de narrador.”<sup>211</sup>

3.-**Hipodiegético**: Genette utiliza en este caso el término “metadiegético”; sin embargo utilizaremos el que proponen Reis y Lopes (“hipodiegético”), puesto que creemos que

---

<sup>206</sup> *Op.cit.*, p.228

<sup>207</sup> *Op cit.*, p. 228

<sup>208</sup> *Op. cit.*, p. 180

<sup>209</sup> *Idem.*, p. 175

<sup>210</sup> *Idem.*, pp. 175-176

<sup>211</sup> *Idem.*, p. 178

evita posible confusiones. En su *Diccionario de Narratología*, Reis y Lopes se inclinan por el uso de “hipodiegético”, justificándolo de la siguiente forma y apoyándose en las conclusiones de teóricos como Mieke Bal:

tal expresión no es pacífica, si tenemos en cuenta la acepción lógico-lingüística tradicionalmente atribuida al prefijo meta-: “sobre”, “acerca de”. El prefijo hipo- representa de forma más clara la situación de dependencia y subordinación del nivel hipodiegético al nivel intradiegetico o diegético.<sup>212</sup>

El nivel hipodiegético es aquel que aparecería “constituido por la enunciación de un relato a partir del nivel intradiegético”,<sup>213</sup> es decir, haría referencia al estadio o nivel en el cual se sitúan los acontecimientos narrados por un personaje del relato que “por cualquier razón específica y condicionado por determinadas circunstancias, es solicitado o encargado de contar otra historia, que así aparece embutida en la primera.”<sup>214</sup>

\*\*\*

Por tanto, podemos deducir que el nivel extradiegético e intradiegético harían referencia a la relación que mantiene el sujeto narrador con el universo diegético que narra. Si forma parte de él como personaje, el nivel en el que se localiza la narración es intradiegético; en el caso contrario, este nivel sería extradiegético. Asimismo, el nivel hipodiegético haría referencia al estadio narrativo en el que se situarían el conjunto de acciones relatadas por un personaje dentro del nivel intradiegético.

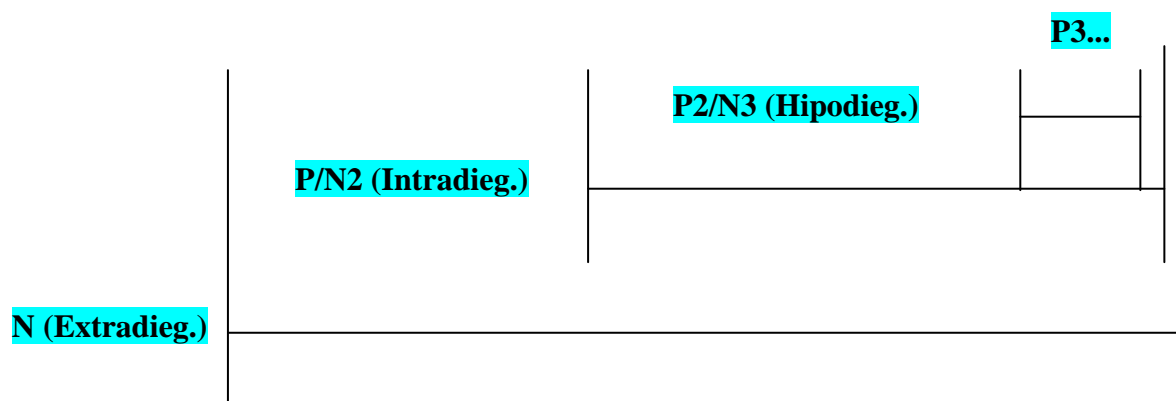
---

<sup>212</sup> *Op. cit.*, p. 176

<sup>213</sup> *Idem.*, p. 210

<sup>214</sup> *Idem.*, pp.176-177

A continuación reproducimos el esquema de los niveles narrativos que aparece en el *Diccionario de narratología* de Reis y Lopes<sup>215</sup> y que puede ayudar a una mejor comprensión de estos términos:



**N: Narrador**

**P: Personaje**

**Extradieg: Extradiegético**

**Intradieg: Intradiegético**

**Hipodie: Hipodieético**

#### 4.TIPOS DE NARRADOR

Gérard Genette afirma que durante largo tiempo, a la hora de analizar las características de las voces narrativas, los términos “primera” y “tercera” persona han sido las denominaciones más utilizadas para designar los distintos tipos de narradores existentes. Sin embargo, para Genette estas expresiones son incorrectas ya que se apoyan en una supuesta variación de la persona gramatical que no se da en el discurso

<sup>215</sup> *Op.cit.*, p.180

narrativo. Por tanto, el narrador no estaría sujeto a una alternancia entre una primera y tercera persona. El narrador aparece, según Genette, en primera persona siempre. Genette afirma que se pueden dar distintos tipos de narrador no desde una perspectiva gramatical sino partiendo de la relación del narrador con la diegésis del relato; ya sea porque el narrador se encuentre fuera del universo diegético o, por el contrario, participe de él como personaje. Así lo expone Genette:

This presence is invariant because the narrator can be in his narrative (like every subject of an enunciating in his enunciated statement) *only* in the “first person” (...) The novelist’s choice, unlike the narrator’s, is not between two grammatical forms, but between two narrative postures (whose grammatical forms are simply an automatic consequence): to have the story told by one of its “characters”, or to have it told by a narrator outside of the story. The presence of first-person verbs in narrative text can therefore refer to two very different situations which grammar renders identical but which narrative analysis must distinguish: the narrator’s own designation of himself.<sup>216</sup>

Por este motivo propone una nueva terminología, que es la que vamos a seguir en este trabajo, junto a las pautas establecidas por Reis y Lopes en su *Diccionario de Narratología*. Estos términos son los siguientes: narrador heterodiegético, narrador homodiegético y narrador autodiegético.

-1. **Heterodiégetico:** apoyándonos en la definición de Reis y Lopes, este narrador se define como aquél que no pertenece al universo diegético de la narración como personajes: “el narrador relata una historia a la que es extraño, una vez que no integra ni ha integrado, como personaje, el universo diegético en cuestión.”<sup>217</sup>

-2. **Homodiegético:** es aquél narrador que ejerce como personaje secundario en la narración. Reis y Lopes lo identifican con aquel narrador que constituye “la entidad que

---

<sup>216</sup> *Op. cit.*, 244

<sup>217</sup> *Op. cit.*, p. 160

vehicula informaciones adquiridas por su propia experiencia diegética; esto quiere decir que, habiendo vivido la historia como personaje, el narrador ha extraído de ahí las informaciones de las cuales carece para construir su relato (...) por haber participado en la historia no como protagonista, sino como figura cuya importancia puede ir desde la posición de simple testigo imparcial hasta la de personaje secundario estrechamente solidario con el central.”<sup>218</sup>

3.-**Autodiegético:** Gérard Genette señala que, dentro del narrador homodiegético, existirían dos variedades: aquella que hemos señalado como propiamente homodiegética ("one where he plays only a secondary role, which almost always turns out to be a role as observer and witness"<sup>219</sup>) y aquella que se corresponde a un narrador al cual se refiere Genette como aquel que ejerce de personaje protagonista de los acontecimientos que relata ("one where the narrator is the hero of his narrative"):<sup>220</sup> el narrador autodiegético. Reis y Lopes lo corroboran especificando que se trata de una entidad narrativa "en la que el narrador de la historia relata sus propias experiencias como personaje central de esa historia.”<sup>221</sup>

Por último, mencionaremos las relaciones que establece Genette entre el tipo de narrador y el nivel de narración, a través del cual extrae cuatro paradigmas narrativos básicos, tal como expone a continuación:

If in every narrative we define the narrator's status both by its narrative level (extra- or intradiegetic) and by its relationship with the story (hetero- or homodiegetic), we can represent the four basic types of narrator's status as follows: (1) *extradiegetic-heterodiegetic* : -paradigm: Homer, a narrator in the

---

<sup>218</sup> *Op.cit.*, p. 161

<sup>219</sup> *Op. cit.*, p. 245

<sup>220</sup> *Idem.*, p. 245

<sup>221</sup> *Op. cit.*, p. 158

first degree who tells a story he is absent from; (2) *extradiegetic-homodiegetic*-paradigm: Gil Blas, a narrator in the first degree who tells his own story; (3) *intradiegetic-heterodiegetic* –paradigm: Scherezade, a narrator in the second degree who tells stories she is on the whole absent from. (4) *intradiegetic-homodiegetic*-paradigm: Ulysses in Books IX-XII, a narrator in the second degree who tells his own story.<sup>222</sup>

\*\*\*

Para finalizar, dentro de las tipologías del narrador que estamos estableciendo como punto de partida de nuestro análisis narratológico, cabría destacar la clasificación que realiza Seymour Chatman entre dos tipos distintos de narrador:

1. Aquél que denominaríamos **narrador “fiable”** (“reliable”), del cuál damos por cierta la información nos ofrece, puesto que concuerda con la realidad del universo diegético en el que se inserta la historia: “I shall call a narrator *reliable*- indica Chatman- when he speaks for acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), *unreliable* when he does not.”<sup>223</sup>

2. El narrador que Chatman nombra como **“unreliable narrator”**, del cual podemos sospechar que la información que nos ofrece, de forma intencionada o no intencionada, no es del todo exacta, está tergiversada o falsificada. Todo ello sería consecuencia directa del hecho de que la narración de los acontecimientos no encajaría en la lógica de la realidad diegética en la que se desarrollaron el relato. Chatman señala que nos encontramos con este tipo de narrador cuando “his values diverge strikingly from that of implied author’s; that is, the rest of the narrative –“the norm of the work”- conflicts with the narrator’s presentation, and we become suspicious of his sincerity or

---

<sup>222</sup> *Op. cit.*, p. 248

<sup>223</sup> *Op. cit.*, p. 147

competence to tell the “true version”. The unreliable narrator is at virtual odds with the implied author; otherwise his unreliable could not emerge.”<sup>224</sup>

## 5.-TIEMPO DE LA NARRACIÓN:

El tiempo de la narración hace referencia a la distancia entre el momento en el que se realiza la producción del discurso y el suceso de los acontecimientos que se relatan; tal como indica Carlos Reis y López determinaría: “la distancia temporal a la que se encuentra ese acto productivo (y también el narrador que lo rodea) con relación a la historia que se relata en él.”<sup>225</sup>

Gérard Genette distingue cuatro modalidades temporales, tal como citamos a continuación: “*subsequent* (the classical position of the past-tense narrative, undoubtedly far and away the most frequent); *prior* (predictive narrative, generally in the future tense, but not prohibited from being conjugated in the present, like Jocabel’s dream in *Moyse sauvé*); *simultaneous* (narrative in the present contemporaneous with the action); and *interpolated* (between the moments of the action.”<sup>226</sup>

Así pues, siguiendo los términos que aparecen en la traducción en lengua castellana en el *Diccionario de narratología* de Reis y Lopes, nos encontramos con un tiempo ulterior, anterior, simultáneo e intercalado.

---

<sup>224</sup> *Op. cit.* p. 149

<sup>225</sup> *Op. cit.*, p. 153

<sup>226</sup> *Op. cit.*, p. 217

1.- **Narración anterior:** Reis y López lo definen como “el acto narrativo que antecede a la ocurrencia de los eventos a los que se refiere.” <sup>227</sup>

Este tipo tiene que ver con el género profético. Para Genette, la característica común es obviamente que: “they are predictive in relation to the immediate narrating instance (Aarón, Jocabel’s dream) but not in relation to the final instance (the implied autor of *Moyse sauvé*), who explicit identifies himself with Saint-Amant): clear examples of prediction after events.”<sup>228</sup>

2.- **Narración intercalada:** Reis y López lo consideran “aquel acto narrativo (o conjunto de actos narrativos) que, no esperando a la conclusión de la historia, resulta de la fragmentación de la narración, en varias etapas interpuestas a lo largo de la historia”<sup>229</sup>. Por tanto, son pequeños relatos interpolados en la estructura general argumental o relatos cuyo encadenamiento constituye por sí mismo la estructura argumental del relato. Reis y Lopes la definen como una narración en la que se suceden una serie de “microrrelatos, de cuya concatenación se deduce la narratividad en su totalidad orgánica. (...) tiene lugar después de ocurridos los hechos que relata, haciéndolo, sin embargo, de forma entrecortada y por etapas” <sup>230</sup>

3.- **Narración simultánea:** en palabras de Reis y Lopes es “aquel acto narrativo que coincide temporalmente con el desarrollo de la historia.” De esta forma, se daría la simultaneidad o acoplamiento de los dos tiempos de la narración .<sup>231</sup>

---

<sup>227</sup> *Op.cit.*, p. 154

<sup>228</sup> *Op. cit.* , p.220

<sup>229</sup> *Op. cit.*, p. 157

<sup>230</sup> *Idem.*, p. 154

<sup>231</sup> *Idem.*, p. 155



4-. **Narración ulterior:** Es la más frecuente. Reis y López la clasifican como el “acto narrativo que se sitúa en una posición de inequívoca posterioridad con relación a la historia. Esta está dada por terminada y resuelta en cuanto a las acciones que la integran.”<sup>232</sup>

## 6.FOCALIZACIÓN

Es un término propuesto por Gérard Genette. Reis y Lopes, en su *Diccionario de narratología*, apoya este término, aunque señala otras expresiones que delimitan el mismo campo de estudio como **punto de vista** (utilizada sobre todo por la crítica angloamericana), **visión**, **restricción de campo**, y **foco narrativo** (usado por la crítica brasileña).<sup>233</sup>

Sin embargo, desde que Genette introdujo el término focalización, es éste el que disfruta de una mayor difusión. Esto es debido, según Reis y López a “su específica vinculación al campo de la narratología, al contrario de lo que sucede con **perspectiva** y **punto de vista**” puesto que “tiende a superar las connotaciones “visualistas” ”<sup>234</sup>, es decir, no hace referencia explícita al acto de visualizar o percibir información exclusivamente a través de los ojos.

Reis y Lopes definen, en su *Diccionario de Narratología*, la focalización “como la representación de la información diegética que se encuentra al alcance de un determinado campo de conciencia, ya sea de un personaje de la historia, ya del narrador heterodiegético; consecuentemente, la focalización, además de condicionar la cantidad

---

<sup>232</sup> *Op.cit.*, p. 156

<sup>233</sup> *Op.cit.*, p. 99

<sup>234</sup> *Idem.*, p. 99

de información vehiculada (eventos, personajes, espacios, etc.), condiciona por su cualidad, para traducir, por así decirlo cierta posición afectiva, ideológica, moral y ética con relación a la información.”<sup>235</sup>

Por tanto, la focalización vendría a constituir la vía o el canal mental u anímico (“el campo de conciencia” del que hablan Reis y Lopes) a través del cual el receptor de la obra artística recibe la información, con todas las consecuencias que pueda llevar consigo el hecho de que se trate de un determinado tipo de narrador u otro. Por ejemplo, si nos encontramos en un discurso con un narrador autodiegético, éste sólo nos relatará los acontecimientos de los que tiene conocimiento como personaje protagonista de la narración. Otro ejemplo se daría cuando el narrador está condicionado por una determinada visión ideológica, ya que en este caso nos ofrecerá, con toda probabilidad, una interpretación de los hechos que no sea ajustada a la realidad del universo diegético en el que se enmarcan.

### **6.1. Tipos de focalización:**

Gérard Genette estableció los siguientes tipos de focalización:

**1.-Focalización externa:** Reis y López la definen como aquella “constituida por la estricta representación de las características superficiales y materialmente observables de un personaje, de un espacio o de ciertas acciones.”<sup>236</sup> Por tanto, la narración se vería limitada a la información específicamente sensorial que el narrador recibe.

---

<sup>235</sup> *Op. cit.*, p. 99-100

<sup>236</sup> *Op.cit.*, p. 101

**2.-Focalización interna:** en palabras de Reis y López, es aquella focalización que “corresponde a la institución del punto de vista de un personaje incrustado en la ficción, lo que normalmente resulta de la restricción de los elementos informativos para relatar, en función de la capacidad de conocimiento de ese personaje.”<sup>237</sup> Así pues, los acontecimientos vendrían filtrados a través de la conciencia de uno o varios personajes.

Dentro de la focalización interna, el propio Genette distingue entre focalización **interna-fija**, **interna-múltiple** o **interna-variable**. En la primera opción, la focalización se centra en un único personaje, normalmente el protagonista. En el segundo caso, la focalización de unos determinados hechos son compartidos por un determinado grupo de personajes. Por último, tendríamos la variable en la que varios personajes se reparten la responsabilidad de focalizar el relato en las distintas etapas en las que se constituye la historia. Stam, Burgoyne y Flitterman explican estas variaciones de la siguiente forma:

Internal focalization can be FIXED –limited to a single character; VARIABLE –which occurs when the focalization shifts within a scene or a film from one character or another; or MULTIPLE –in which one event is viewed from several different perspectives.<sup>238</sup>

**3.- Focalización cero:** Stam, Burgoyne y Flitterman la asocian con aquellas narrativas en las que no se impone la perspectiva perceptual, emocional o cognitiva de ningún personaje o grupo de personajes:

Zero focalization concerns narratives in which no character or group of characters is privileged in terms of emotional, perceptual or cognitive

---

<sup>237</sup> *Op.cit.*, p. 102

<sup>238</sup> *Op.cit.*, p. 90

perspective. Genette- añade Stam- compares zero focalization to “classic” narrative style, or to “omniscient narration.”<sup>239</sup>

En esta focalización, el narrador tiene una flexibilidad absoluta a la hora de representar los hechos. No se limita su capacidad narrativa a la percepción externa del devenir de los acontecimientos, o a la focalización de un personaje o de un determinado grupo de personajes.

\*\*\*

Por la relación que establece Seymour Chatman entre la focalización literaria y cinematográfica, cabe destacar en este apartado las conclusiones que este autor ha llegado sobre esta problemática. Para comenzar, es importante subrayar que Chatman no utiliza la denominación “focalización”, sino de **punto de vista** (“point-of-view”), distinguiendo tres niveles:

- 1.- Un nivel **perceptual**, el cual, desde una perspectiva física, haría referencia a la percepción puramente visual (indicando a su vez la situación física en la que se ubica el sujeto focalizador dentro del espacio diegético).
- 2.- Un nivel **conceptual**: a través del cual se nos informa de la perspectiva ideológica, moral , etc... con la que se enfrenta el sujeto focalizador a la “realidad” que le rodea.
- 3.-Un nivel en el que se indicarían los intereses que llevan a ese sujeto focalizador a interpretar de una determinada forma la información que llega al lector u espectador.

---

<sup>239</sup> *Op. cit.*, p. 90

A pesar de que en este trabajo seguiremos la definición de Genette, haremos referencia a estos tres niveles a la hora del estudio del sujeto focalizador. De esta manera entenderemos como “punto de vista” no la vía a través de la cual se transmiten los acontecimientos al lector o espectador, sino las circunstancias que afectan al sujeto focalizador a la hora de canalizar la información.

Respecto al medio cinematográfico, Chatman destaca la naturaleza audiovisual de la narrativa cinematográfica:

Films endow narrative with interesting new possibilities of point of view manipulation, since they have not one but two, contemporaneous information channels, visual and auditory (and in the auditory, not only voices but music and noises). These can occur independently (sound track with black screen or full picture with complete silence), or they can be combined in various ways.<sup>240</sup>

Una de estas formas de actuación en las que se combina el sonido y la imagen se da cuando el sonido se sincroniza con el movimiento de los labios de un personaje. En el caso de no existir una sincronización, la convención nos impulsa a deducir que debemos estar escuchando pensamientos no verbalizados oralmente: “the convention is that we are hearing unuttered thoughts (or the like). The situation may be rendered even more complex by having voice-over and voice-on running concurrently.”<sup>241</sup> De esta forma, nos encontramos con una vía muy habitual de señalar la focalización interna de un relato o la intervención de un personaje en la modalidad del monólogo interior.

Son frecuentes las vías señaladas por Chatman, utilizadas por el cine a la hora de indicarnos una focalización interna del relato; algunas de las cuáles aparecen en el proceso de adaptación que nos ocupa y que pasamos a describir a continuación:

---

<sup>240</sup> *Op. cit.*, p.158

<sup>241</sup> *Idem.*, p. 159

1.- Cuando es visible el perfil o la espalda del personaje en uno de los márgenes del plano, sugiere que la acción que se muestra en el resto de plano viene focalizada por el personaje.

2.- A través del montaje, cuando a un plano de un personaje mirando al fuera de campo, se sucede otro plano con la realidad que está percibiendo.

3.- Otra posibilidad es ejemplificada por Chatman a través de la descripción de un plano de la película de Orson Welles, Ciudadano Kane: “The backward moment pf the camera to reveal Thompson, looking up at the statue, suggest that he feels this way too. Of course that is an inference; we see Thompson, just as we see the statue. But we see the statue with him: his perceptual point of view is dominant. This odd phenomenon –a character who is both object and mediator of our vision- occurs regularly in the visual narrative arts.”<sup>242</sup> Así, por tanto, la angulación de la cámara, en este caso un contrapicado, correspondería al ángulo de visión del personaje que está emplazado en un determinado punto en el espacio escénico, subrayando la focalización interna del personaje y toda la carga emocional que comporta el uso de estos elementos tan expresivos e impactantes para el espectador.

---

<sup>242</sup> *Op. cit.*, p. 160

## **7.VOZ DE LA MEMORIA**

Para finalizar, nos ocuparemos del término “**voz de la memoria**” o “**voz del recuerdo**”, con el que designaremos al narrador tanto de los cuentos como de la adaptación cinematográfica. A continuación, estableceremos las características que delimitan la categoría narrativa que hemos denominado “voz de la memoria” o “voz del recuerdo”.

La “voz de la memoria” corresponde a un narrador autodiegético, que ejercería su función narrativa a través de una focalización interna-fija. Esta focalización interna-fija sería a su vez una focalización doble, en el sentido de que es compartida por el mismo personaje en diferentes etapas de su existencia; es decir, en el discurso hay una convivencia de focalizaciones internas-fijas que pertenecen al mismo personaje, en distintos periodos existenciales (solapadas gracias a la acción memorística del narrador que *recuerda* una serie de vivencias pasadas). En el caso del relato *La lengua de las mariposas* de Manuel Rivas, la información diegética vendría canalizada por dos vías: 1ª.- a través del protagonista y narrador adulto (que narra sus recuerdos); 2ª.- a través del protagonista-niño (que experimenta los sucesos que narra cuando es adulto), ya que los recuerdos que se nos ofrecen se basan en la perspectiva vital del niño.

Por otro lado, un aspecto importante de la “voz de la memoria” corresponde a lo que Wayne Booth denomina “self-conscious narrator”, es decir, un narrador consciente de su papel como tal, consciente de que está relatando una historia en la que participa como personaje.<sup>243</sup>

---

<sup>243</sup> Wayne Booth diferencia entre: “*self-conscious narrators*, aware of themselves as writers (*Tom Jones*, *Tristram Shandy*, *Barchester Towers*, *The Catcher in the Rye*) ever discuss their writing chores

Asimismo, en “la voz de la memoria” la narración se situaría a dos niveles:

1.- Un primer nivel **intradiegético**: aquel estadio en el cual se localizaría el personaje que actúa como narrador, que recuerda una serie de acontecimientos pasados.

2.-Un segundo nivel **hipodiégetico**: en el cual se ubicarían los acontecimientos rememorados. En el caso el cuento de *La lengua de las mariposas*, queda bien claro que la voz narrativa corresponde a un hombre adulto rememorando unos sucesos determinados de su infancia (de hecho, el narrador utiliza explícitamente los verbos “recordar” u “olvidar”: “Nunca me olvidaré. Se llamaba el tilonorrinco. (...) yo sólo recuerdo el nombre de una al que el maestro llamó Iris.”<sup>244</sup>)

Por tanto, habría un desdoblamiento desde el punto de vista de los niveles narrativos:

1º.- el marco narrativo que haría referencia al espacio vital, no explícito en la narración, en el cual se situaría el personaje protagonista que recuerda en el momento presente;  
2º.-el nivel narrativo en el que se ubicaría el relato de los acontecimientos rememorados por el protagonista en el pasado.

Desde el punto de vista de la configuración de los personajes, a nivel de carácter (ideología, valores morales, creencias, actitudes existenciales, etc...) este “yo-pasado” y el “yo-presente” del protagonista, debido a la distancia temporal que los separa, podrían tener poco en común. De hecho, este alejamiento entre las dos conciencias se manifiesta

---

(*Huckleberry Finn*) or who seem unaware that they are writing, thinking, speaking, or ‘reflecting’ a literary work (Camus’ *The Stranger*, Lardner’s *Haircut*, Bellow’s *The Victim*).” Booth, Wayne: “Types of narration”, ed. de Susana Onega y José García Landa: *Narratology. An Introduction*, Londres, ed. Longman, 1996, pp. 145-46

<sup>244</sup> *Op. cit.*, p.33.



en la ingenuidad del niño y la nostalgia del adulto, que ha experimentado en propia carne que los sueños y las iniciativas que se intentan emprender no siempre se cumplen, como el deseo de escapar del pueblo, rumbo a América, en busca de mayor fortuna.

Así pues hay una distancia temporal determinante ya que , tal como explica Reis y Lopes:

de esa distancia temporal surgen otras: ética, afectiva, moral, ideológica, etc. puesto que el sujeto que recuerda en el presente no es ya el mismo que vivió los hechos relatados. La fractura entre el yo de la historia y el yo de la narración.<sup>245</sup>

Otra característica importante de la voz de la memoria es la presunción de una audiencia, de un receptor del discurso. Gérard Genette señala que a un narrador intradiegético “corresponds an intradiegetic narratee”<sup>246</sup>. En el caso de la voz de la memoria, este receptor no se puede identificar con el lector ni real ni implícito, puesto que se sitúa dentro de la diegésis narrativa como personaje. Hablaríamos de un lector o de un intercomunicador ficticio, que puede intervenir o puede no hacerse explícito en la narración como un personaje concreto (en este caso, se establecería un diálogo entre los dos personajes que ejercerían respectivamente de narrador y de receptor); a no ser que el narrador especifique o sugiera que de alguna manera que esas memorias van dirigidas a un público de existencia real:

We, the readers, -**subraya Genette**- cannot identify ourselves with those fictive narratees anymore than those intradiegetic narrators can address themselves to us, or even assume our existence.<sup>247</sup>

El hecho de que este tipo de discurso presuponga un receptor directo del relato de sus recuerdos hace que sea una modalidad distinta del monólogo interior, aunque comparta

---

<sup>245</sup> *Op. cit.*, p. 158.

<sup>246</sup> *Op. cit.*, p. 259

<sup>247</sup> *Op. cit.*, pp. 259-260

muchas afinidades. Partiendo de las características enumeradas por Seymour Chatman<sup>248</sup> respecto al monólogo interior, podemos establecer aquellos aspectos que mantienen en común ambos modos narrativos y concretar, además, las características propias de la “voz de la memoria”.

Las semejanzas con el monólogo interior serían las siguientes: 1º.- uso explícito de la primera persona verbal y, de manera enfática, del pronombre “yo”. 2º.- el tiempo del discurso es semejante al de la acción de recordar acontecimientos pasados. 3º.- el estilo y las características del lenguaje son las adecuadas a las circunstancias históricas y sociales del narrador-protagonista en cada una de sus etapas vitales. 4º.- posibilidad de desorden cronológico con respecto a las acciones recordadas.

La diferencia básica es la suposición de una audiencia por parte del discurso memorístico, que puede dar origen a comentarios explicatorios que no se darían en el monólogo interior, como explica Chatman:

Allusions to anything in the character's experience are made with no more explanation than would be needed in his own thinking, that is, there is no presumptive audience other than thinker himself, no deference to the ignorance or expository needs of a narratee.<sup>249</sup>

Así pues nos podríamos encontrar, intercalados en la acción, comentarios del narrador, que en ocasiones no tendrían una función dramática (es decir, no tendrían como fin

---

<sup>248</sup>Seymour Chatman enumera las siguientes características del monólogo interior: “1.-The character's self-reference, if any, is first-person.2.- The current discourse-moment is the same as the story-moment; hence any predicated referring to the current moment will be in the past present tense. This is not an “epic present” depicting past time, but rather a real present referring to contemporary time of action. Memories and other references to the past will occur in the simple preterite, not to the past perfect. 3.- The language –idiom, diction, word- and syntactic-choice- are identifiably those of the character, whether or not a narrator elsewhere intervenes.” Op. cit., p. 183

<sup>249</sup> Op. cit., p. 183

hacer progresar la acción) sino que responderían a una “ rhetorical purpose”, en palabras de Wayne Booth<sup>250</sup>.

Por último, habría que tener en cuenta que la “fiabilidad” del narrador (siguiendo la terminología propuesta por Wayne Booth), no está del todo asegurada, ya que el discurso memorístico supone la interpretación que un sujeto individual hace de su propio pasado.

En el siguiente apartado, vamos a analizar los tres relatos de Manuel Rivas que fueron adaptados y analizaremos las particularidades de sus voces narrativas, que se rigen por los parámetros narrativos de lo que hemos establecido como “la voz de la memoria”.

---

<sup>250</sup> *Op. cit.*, p. 145

**5. ANÁLISIS DE LA ADAPTACIÓN DE LAS VOCES NARRATIVAS**  
**EN LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS**

## **5.1. INTRODUCCIÓN**

La adaptación cinematográfica de La lengua de las mariposas parte de tres cuentos de Manuel Rivas: *La lengua de las mariposas*, *Un saxo en la niebla* y *Carminha*, de su colección de relatos *¿Qué me quieres amor?*, publicada originalmente en lengua gallega bajo el título *¿Qué me queres, amor?*

Se trata de una fusión de los tres argumentos en uno solo, que pretende llevarse a cabo con fluidez y coherencia. Los distintos elementos narrativos que integran esta adaptación se van entrelazando en un único discurso cinematográfico; manteniendo intacto gran parte del argumento, de los diálogos, del carácter de los personajes y el contexto en el que se sitúan. Este hecho se ve facilitado gracias a que los tres cuentos comparten un espacio geográfico y social similar (clase social trabajadora gallega) así como una proximidad histórica que facilita en gran medida esta unión (finales de la Segunda República española y el periodo de posguerra tras la Guerra Civil)

De los tres cuentos en los que se basa Rafael Azcona para la realización del guión, el que se titula explícitamente *La lengua de las mariposas* constituye la columna vertebral de la adaptación, su base de partida, mientras que de los otros dos cuentos se va extrayendo e integrando en la trama central personajes, espacios y motivos argumentales.

Por tanto, teniendo esta adaptación cinematográfica como único narrador la voz adulta de un hombre que recuerda, asistimos a la rememoración de un momento fundamental de la infancia de Moncho, niño protagonista de *La lengua de las mariposas*. Se trata de un discurso focalizado, prácticamente en su totalidad, a partir de las impresiones,

reacciones, sentimientos y reflexiones de este niño en su primer año de escuela. A partir de esta premisa, el espectador es testigo del proceso de aprendizaje que emprende el protagonista de la mano del maestro de la escuela (una figura que vendría a simbolizar la libertad que genera el conocimiento de la realidad y el respeto hacia el prójimo) y es testigo también de la tragedia que supone vivir con miedo, del crudo impacto que genera el estallido de una guerra civil.

A través de la entrañable relación que mantienen el maestro, don Gregorio, y el niño, se va descubriendo paulatinamente ante el espectador la belleza de aquellas realidades cotidianas que pasan inadvertidas (como el mundo de los insectos), haciendo partícipe al receptor de la historia de la fascinación infantil del protagonista ante lo desconocido y del sufrimiento que provoca la represión de las libertades humanas. Todo ello, en el contexto de una sociedad rural en la que conviven tensamente los ideales democráticos de la Segunda República y el rancio pensamiento conservador que dará lugar al movimiento fascista (artífice del golpe de estado del cual derivará, a su vez, en la Guerra Civil española).

Así pues, gracias al contexto socio-cultural que, de una manera natural, vamos apreciando desde la perspectiva del niño, este relato muestra esa España reprimida, condenada a la superstición y a la ignorancia, que se abría a la libertad democrática que propugnaban los ideales de la Segunda República, representados en el personaje del maestro. Todo ello supone un complejo proceso que se verá truncado ante la amenaza de la guerra, el miedo y la violencia, que destruyen no sólo la inocencia del niño sino también la integridad anímica de los padres, que se ven obligados a renunciar a sus

ideales para sobrevivir y a traicionar no sólo a sus compañeros, vecinos y amigos, sino también a sí mismos. Para el director del filme, José Luis Cuerda:

Es una película con un final traumático pero porque históricamente fue así. Sería absurdo y estúpido plantear las cosas de otra manera. Yo, por otro lado, soy bastante pesimista con respecto a cómo marcha el mundo y no veo razones para ser optimista. Así que lo que hago es echarle sentido del humor a todo para no pegarme un tiro en el hígado. Para mí, la película, como dice Manuel Rivas, trata del amor y la libertad y, sobre todo, cómo se relaciona uno con la naturaleza y con el resto de las personas.<sup>251</sup>

## **5.2 LOS TRES AUTORES: RIVAS, AZCONA Y CUERDA**

A continuación, nos aproximaremos a la obra de los tres artífices de La lengua de las mariposas: Manuel Rivas, autor de los tres cuentos, Rafael Azcona, el guionista, y José Luis Cuerda, el director.

### **5.2.1. MANUEL RIVAS**

Entre los nombres más relevantes dentro del panorama literario español, destaca el del escritor Manuel Rivas (A Coruña, 1957). Figura clave de la poesía y la narrativa gallega contemporánea, (con una producción que incluye el ensayo periodístico y una primera obra teatral *O heroe*)<sup>252</sup>; Rivas ha sido denominado por la periodista Eli Bravo un “contrabandista de géneros”<sup>253</sup>. De hecho, su producción literaria constituye una de las obras más prolíficas y variadas de estos últimos años, que se hace eco de una actitud abierta que no le permite pensar en “la literatura por compartimentos estancos”, puesto que “lo que le importa es contar.”<sup>254</sup> “Contar” en su lengua gallega, ya que para el autor “es la lengua del hogar y de la calle. Me evoca olores, colores y sensaciones muy

---

<sup>251</sup> *Op.cit.*, p.72

<sup>252</sup> Estrenada el 15 de Octubre 2005, por la Compañía Sarabela Teatro en el teatro Principal de Ourense

<sup>253</sup> <http://www.eluniversal.com/verbigracia/contenido01.htm>

<sup>254</sup> *Idem.*

personales, porque no es una lengua que se daba en la escuela o en un edificio oficial. Es como un hilo de leche.”<sup>255</sup>

Desde un humanismo reivindicativo, su producción literaria se impregna de denuncia social (salpicada con frecuencia de una mordaz ironía), de una arraigada preocupación por la defensa de la naturaleza y, en ocasiones, de una amarga nostalgia. Todo ello nos lo ofrece a través de su prisma de poeta, a través del cual confecciona fragmentos existenciales que de una manera u otra se relacionan con su tierra gallega. De esta forma, a partir del curso emocional de los personajes de sus relatos, del contexto social e ideológico en el que se enmarcan, obtenemos un profundo y vivo reflejo de lo que es hoy Galicia, de lo que fue y de lo que está destinada a ser. Y no solamente Galicia, sino la sociedad occidental en general.

Su producción literaria se apoya en el bagaje emocional que se extrae de sus personajes, interactuando no sólo entre ellos, sino también con el ambiente y las circunstancias que les han tocado vivir. De esta forma, la literatura se convierte en una vía de investigación del alma humana, tal como afirma el propio Rivas sobre la esencia de la función literaria: “caminar hacia más adentro, buscar, aproximar al lector a lo que puede definirse como la zona secreta del ser humano. Existe una zona secreta, lo que en otros lenguajes llamamos “alma”, que nunca podremos profanar (...)Lo que puede hacer la literatura es aproximarse cada vez más, merodear.”<sup>256</sup>

Para Rivas, en el hecho de escribir “hay un arranque que controlas pero inmediatamente se abre el abanico ; no para descomponerse ni hacerse más abstracto,

---

<sup>255</sup> *Op.cit.*

<sup>256</sup> Fragmento de la entrevista publicada en la Revista *Lateral*, por Consuelo Rubio, cuyo extracto se publica en la página de Internet: [http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/070mrivas\\_crubio.html](http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/070mrivas_crubio.html)



sino para buscar aquello que es más preciso. Y ese es un proceso en el que apuestas la cabeza y así lo vivo yo, como un juego arriesgado.”<sup>257</sup>. Así pues, escribir se convierte para el escritor en un acto casi visceral, como afirma él mismo:

Frente á perspectiva de escribir eu creo moito nos sentidos, nas sensacións.<sup>258</sup>

En la entrevista con Eli Bravo, Rivas explica que durante el proceso creativo busca: “no sólo las imágenes, sino también el color, el olor de las palabras. La literatura que me gusta y que procuro hacer (porque es la que me gusta leer) es la que no sólo cuida lo que se cuenta, sino cómo se cuenta. Eso vale para libros y películas, pues es fácil destruir una gran historia por no saber hacer el cómo. Escribir, para mí, es un trabajo sensorial.”<sup>259</sup>

En esta misma conversación, describe cómo padece todo el proceso creativo, cómo se produce el desencadenamiento que dará lugar a sus relatos o a sus expresiones poéticas:

En la cabeza el proceso es lento. Mi cabeza es como una cámara sin obturador, no se cierra. Lo más interesante cuando estás escribiendo es el momento mental, los destellos. Después viene el trabajo físico, el poco esfuerzo que tiene escribir. (...) El escritor es como un deportista. El poco sacrificio que tiene está en ese proceso de alquimia mental. Que exista un nervio de la cabeza a la punta de los dedos. Debes así conseguir que la literatura te circule por las venas. Y allí la historia no te pertenece, sino que es de los otros, de los que te han nutrido. Por eso no me creo lo del oficio solitario.”<sup>260</sup>

Por tanto, es un proceso creativo motivado por una pasión vitalista que le hace concebir la literatura como una vía de conocimiento: “Hay una voluntad de excitación, de interpretar el mundo, ya que la literatura es una forma de asimilar algo tan complejo y

---

<sup>257</sup> Entrevista realizada por Armando G. Tejeda: <http://www.babab.com/no19/rivas.php>

<sup>258</sup> Entrevista realizada por Carmen Fernández: <http://www.culturagalega.org/temadia.php?id=2614>

<sup>259</sup> *Op. Cit.*

<sup>260</sup> *Op. Cit.*

extraño como la existencia.”<sup>261</sup>. Una función que viene apoyada, asimismo, en la relación que se establece entre el creador del texto literario y el lector:

El relato es el resultado de una complicidad entre el lector y el escritor y no olvidemos que el objetivo de la literatura es componer este caos para que tenga un cierto sentido.<sup>262</sup>

Dentro de su formación como escritor destaca la importancia de la literatura popular transmitida oralmente: “yo asocio más el aprendizaje literario con escuchar relatos.” Recuerda que los mayores contaban “historias de crímenes, lujuria, de amores, de aventura y de viajes, porque casi todo el mundo había emigrado o se había ido en un barco o trabajado como marinero. Estaban todos los géneros literarios modernos contados en esa conversación al calor del fuego: algo que salía de la madera para crear una nueva realidad.”<sup>263</sup>

En la entrevista concedida a Eli Bravo, Rivas reafirma la importancia de la tradición oral en su obra: “En la antigüedad se decía que Galicia era una tierra de reyes, campesinos y poetas, y algo de eso sigue teniendo. Los mejores escritores de mi tierra escriben en el aire: son las historias que cuenta la gente. Yo bebo mucho de ahí, de la memoria oral y popular.”<sup>264</sup>

Respecto a la influencia de otros autores, Manuel Rivas subraya categóricamente la importancia de la obra de Juan Rulfo, como una de las principales influencias en su creación artística: “Rulfo es la Biblia.”, afirma. En la entrevista concedida a la revista

---

<sup>261</sup> Entrevista realizada por Esther Veiga: <http://www.telepolis.com/cgi-bin/web/!urnredir?tema=weekent&dir=week144>

<sup>262</sup> *Idem.*

<sup>263</sup> Armando G. Tejeda. *Op.cit.*

<sup>264</sup> *Op.cit.*

*Lateral* añade otros, como Juan Carlos Onetti, Miguel Torga, John Berger, Italo Calvino o Alvaro Cunqueiro.<sup>265</sup>

Temas recurrentes en su obra son la denuncia de la pérdida de la identidad cultural, la indiferencia, la violencia con la que convivimos día a día (fruto de un materialismo que gobierna sin escrúpulos la sociedad occidental) así como el autodestructivo desprecio por la naturaleza que practica el ser humano de hoy. Concretamente, en su narrativa breve, en sus colecciones de relatos *¿Qué me quieres amor?*, *Un millón de vacas*, *Las llamadas perdidas* o *Ella, maldita alma*; nos enfrentamos a fragmento de realidades, algunas de ellas en contextos ajenos a las directrices de la lógica imperante (es decir, fuera del sistema de comprensión de la realidad, forjada por el neocapitalismo que nos gobierna). Estos elementos establecen, precisamente, una conexión con nuestro medio natural, con la sabiduría tradicional, con los sentimientos que escondemos y tememos expresar, con la belleza que nos rodea (dentro y fuera de nosotros mismos) y que repudiamos.

Dentro de todos estos temas, uno de ellos, que ya antes hemos mencionado, es especialmente importante: la pérdida de la identidad cultural y la reivindicación de una Galicia que a lo largo del siglo XX se vio golpeada por los acontecimientos históricos. Un siglo que supone una centuria fraguada en las luchas sociales, en la siempre violenta represión; en las ilusiones de cambio y justicia social que simbolizó la segunda República, el dolor de la guerra civil; el miedo y la dura supervivencia en una dictadura; la esperanza tras la victoria final y, por último, la frustración, la resignación y la indiferencia del periodo en qué vivimos.

---

<sup>265</sup> Entrevista realizada por Armando G. Tejada. *Op. Cit.*

Galicia es el lugar físico donde transcurren gran parte de sus relatos, sin embargo, tal como afirma el propio Rivas, con respecto a los cuentos de *Las llamadas perdidas*: “Los protagonistas son seres humanos de los que te puedes sentir tan próximo aunque leas las historias allí o en las Antípodas. Hay que entender que en literatura todos los paisajes son interiores, que se convierten en bolas de cristal donde la condición humana se mueve dentro.”<sup>266</sup>

Son vidas extraídas del pueblo y de la ciudad, impactos existenciales en los que las costumbres, los sentimientos, la sabiduría y las ideologías de hoy y de antaño se unen.

### **Manuel Rivas y el cine**

Rivas ha mantenido una relación muy próxima con el cine. Por el momento, su obra literaria ha sido llevada a la pantalla en dos ocasiones:

1.- **La lengua de las mariposas** (1999): dirigida por José Luis Cuerda con guión de Rafael Azcona a partir de los cuentos *La lengua de las mariposas*, *Un saxo en la niebla* y *Carminha*, del libro de relatos *¿Qué me quieres, amor?*

2.- **El lápiz del carpintero** (2003): dirigida por Antón Reixa. Se trata de la adaptación de la novela del mismo título.

---

<sup>266</sup> Entrevista realizada por Esther Veiga. *Op.cit.*

Sin embargo su conexión con el cine no se limita a estas adaptaciones, ya que incluso ha realizado un cortometraje para los filmes colectivos Hay motivo (2004) y Hai que botalos (2005). Tan sólo con consultar la base de datos cinematográficos IMDB<sup>267</sup>, podemos comprobar su estrecha vinculación con el Séptimo Arte:

1. Hai que botalos (2005) (director del corto "Punto final")
2. Hay motivo (2004) (director del corto "Mayday")
3. Lápiz del carpintero, El (2003) (adaptación de su novela homónima)
4. Xinetes na tormenta (2001) (responsable de la historia original)
5. Primer amor (2000) (responsable de la historia original)
6. La lengua de las mariposas (1999) (adaptación de tres de sus cuentos)
7. La rosa de piedra (1999) (responsable de historia original )

Respecto a las adaptaciones cinematográficas que se han hecho de su propia producción literaria, Rivas nunca se ha desentendido de ellas: “Nunca se tratou se que alguén descoñecido quere facer unha película dun relato meu. No caso do conto *A lingua das bolboretas* eu tiña unha moi boa relación co director José Luis Cuerda e co guionista Rafael Azcona. (...)Non caso da adaptación de *O lapis do carpinteiro* tamén estou preto do proxecto, coñezo a Antón Reixa e estare alí, tratando de amolar o menos posible.”<sup>268</sup>

---

<sup>267</sup> <http://www.imdb.com/name/nm0729085/>

<sup>268</sup> Entrevista realizada por Carmen Fernández. *Op.cit*

Manuel Rivas ha manifestado explícitamente este vivo interés por el cine, afirmando que este contiene numerosos puntos de unión con la literatura: “A min gústame moltísimo o cine xa que se trata dunha arte que, coma o xornalismo, está moi vencellada á literatura.” <sup>269</sup>

Así explica Manuel Rivas lo imbricados que están el mundo de la literatura y del cine: "Es normal, dice, que se produzca este idilio porque en los dos casos estamos hablando del sueño, de una atmósfera en la que participan la literatura, el cine, los cuentos orales, la música (...)Y siempre que no se escriban novelas pensando en llevarlas a la pantalla, como sucede en EEUU, el cine puede ayudar a la literatura a sacarla del provincianismo, y a cambiar la mirada del escritor." <sup>270</sup>

Sobre las adaptaciones cinematográficas en concreto, Rivas continúa igual de positivo: "Hay un nuevo idilio entre cine y literatura, y no sólo en España (...)se ha normalizado una situación anómala: el hecho de que no colaboraran los inventores de historias con los creadores de imagen".” <sup>271</sup>

A pesar de ello, él apunta una fundamental diferencia entre ambos lenguajes y que atañe a la libertad artística de los creadores literarios y cinematográficos: “Pero o que é indubidable é que se trata dun taballo distinto ao meu e cunha linguaxe diferente en que é difícil acadar os mesmos resultados. Coa miña pluma eu facía voar ás bolboretas tantas veces como eu quería e cando a mim me petaba pero para conseguir a secuencia

---

<sup>269</sup> Entrevista realizada por Carmen Fernández. *Op. Cit.*

<sup>270</sup> Estudio de Luisa Herrero Cabreja. *Op.cit.*

<sup>271</sup> *Idem.*

da película fixo falla moito tempo porque as bolboretas non querían voar, non era o tempo axeitado.<sup>272</sup>

Finalmente, podemos concluir que Manuel Rivas mantiene una postura muy positiva respecto al proceso de adaptación cinematográfico y a las posibilidades reales de un resultado artístico equivalente a la obra original. Sin embargo, a pesar de la riqueza de ambos medios de expresión y de la misma capacidad comunicativa de estos dos lenguajes, Rivas se inclina definitivamente, como medio expresivo propio, por la literatura:

Es una ventana distinta. Hay un mismo paisaje y diversos ventanales. Puede haber una película que nos provoque una perturbación especial. No estoy de acuerdo con lo de que vale más una imagen que mil palabras. No siento la necesidad de luchar por un terreno propio, a ver si es mejor el cine que la literatura... A mí me gusta muchísimo el cine, y la música. Yo soñaba con el ideal de hacer una película y ahora, en cambio, no tengo ninguna necesidad de ello. Al contrario, no envidio el trabajo del director de cine. Estoy muy contento con mi lápiz. Contaré una anécdota: cuando se rodó la película La lengua de las mariposas, no pudieron rodar durante dos días porque había niebla y no se levantaban las mariposas. Cuando yo escribí el cuento, las mariposas se levantaban todos los días. Yo no tuve problemas con que se levantaran las mariposas.<sup>273</sup>

## **BIBLIOGRAFÍA DE LA OBRA PUBLICADA DE MANUEL RIVAS:**

A.Poemas:

*Libro de Entroido* (1979)

*Balada nas praias do Oeste* (1985)

*Mohicania* (1987)

*Ningún cisne* (1989)

*El pueblo de la noche* ( antología de poemas, 1980-1997)

---

<sup>272</sup> Entrevista de Carmen Fernández. *Op.cit.*

<sup>273</sup> Entrevista de Consuelo Rubio. *Op.cit.*

*Do descoñecido au descoñecido* (antología de poemas, 1980-2003)

B.Narrativa:

*Todo ben* (1985)

*Un millón de vacas* (1989)

*Los comedores de patatas* (1992)

*En salvaje compañía* (1994)

*Bala perdida* (1996)

*¿Qué me quieres, amor?* (1997)

*El pueblo de la noche* (1997)

*El lápiz del carpintero* (2001)

*Ella, maldita alma* (1999)

*A man dos paños* (2000)

*La mano del emigrante* (2001)

*Las llamadas perdidas* (2003)

*Contos de Nadal*, con Miguel Anxo Prado (2003)

En el año 2006 publicó su última novela: *Los libros arden mal*.

C. Recopilaciones de artículos y ensayos literarios:

*El bonsái atlántico* (1994)

*El periodismo es un cuento* (1997)

*Toxos e flores* (1999)

*Galicia, Galicia* (2001)

*Mujer en el baño* (2003)



### **5.2.2.JOSÉ LUIS CUERDA**

José Luis Cuerda (Albacete, 1947) ha llevado una intensa vida profesional dentro de los medios audiovisuales, la cual ha sido reconocida por galardones tan relevantes como los Premios Goya, otorgados por la Academia de Cine español. Productor, guionista y director, dentro de su variada labor cinematográfica Cuerda muestra una mayor inclinación por su trabajo como realizador:

Me gusta escribir, producir y dirigir, y creo que soy completamente prescindible. En todo caso, seguiré haciendo lo que me apetezca en cada momento, porque no tengo nada especial interés en dirigir, producir o escribir. Dicho esto, a mí lo que me gusta más es dirigir, porque es cuando más me implico en el proyecto.<sup>274</sup>

Inició su andadura profesional en Radio Televisión Española a finales de los años 60, elaborando reportajes periodísticos y documentales. Durante la década posterior, ejerció de guionista y de realizador en la misma casa, destacando la adaptación que llevo a cabo de *El tunel* o *El señor de Bembribe*, así como su trabajo como director del espacio televisivo “Cultura 2”, en el año 1975. Habrá que esperar, sin embargo, hasta la década de los ochenta, en la que también trabajará como profesor en la facultad de Bellas Artes de Salamanca, para que aparezca su primer largometraje, Pares y nones . A partir de este momento, Cuerda, junto a realizadores como Fernando Colomo o Fernando Trueba, se

---

<sup>274</sup> *Op.cit.*, p. 73

convierte en uno de los principales exponentes de la llamada "comedia madrileña"<sup>275</sup>, definida por Casimiro Torreiro como “una aceptación de los moldes genéricos y un deseo de emplearlos para lanzar una mirada distanciada de una realidad democrática que ya comenzaba a distar de las ilusiones que en ellas se habían puesto.”<sup>276</sup>. Relacionado con lo anterior, Esteve Rimbaud sitúa las obras de Cuerda durante este periodo dentro de lo que él llama “una cierta comedia destinada públicos juveniles con vocación de testimonio generacional”<sup>277</sup>

Con El bosque animado, Cuerda da un punto de inflexión a su obra con “una nueva etapa caracterizada por un humor surrealista con profundo sabor español.”<sup>278</sup> Dentro de esta línea, encontramos los largometrajes Amanece que no es poco, Mala Racha, y Total (mediometraje para TVE) en el que se aúnan “la picaresca, la fantasía y el realismo”.<sup>279</sup>, A estas producciones le seguirá el largometraje Cuadrilátero, proyectado en el Festival de Cine de Huelva, con un gran éxito de crítica que, paradójicamente, no le permitió disfrutar de una distribución en las salas comerciales<sup>280</sup>

Su siguiente película supone una excepción dentro del cine que José Luis Cuerda iba realizando, tal como se indica en la filmografía del portal de Internet [www.terra.es/cine](http://www.terra.es/cine): “En 1991 rompe su línea de humorismo mágico y dirige el melodrama de posguerra La

---

<sup>275</sup> Esteve Rimbaud destaca durante el llamado periodo socialista (1982-1992), una tendencia en la que dentro de la comedia “Fernando Colomo, José Luis García Sánchez, Emilio Martínez Lázaro, José Luis Cuerda y Fernando Trueba o los catalanes Francesc Bellmunt y Ventura Pons han hecho de este género su estilo con ligeras variantes individuales y esporádicas tentativas de abordar otros terrenos más arriesgados con resultados comerciales escasamente estimulantes.” V.V: A.A: *Historia del cine español*, Madrid, ed. Cátedra, 1995, pp. 441-442.

<sup>276</sup> *Op.cit.*, p.396

<sup>277</sup> *Idem.*, p. 432

<sup>278</sup> <http://www.terra.es/cine/biofilmografia/articulo.cfm?ID=7914>

<sup>279</sup> *Idem.*

<sup>280</sup> En el portal de Internet [www.todocine.com](http://www.todocine.com) aparece la siguiente afirmación. “Ha dirigido también “Cuadrilátero”, producido por televisión y exhibido en el Festival de Huelva aunque no ha llegado a estrenarse comercialmente”. <http://www.todocine.com/bio/00073530.htm>

viuda del capitán Estrada donde emprende el relato lineal de las peripecias de la viuda de un capitán del ejército, Luisa Estrada, mujer que procede de una familia modesta y que llegó al matrimonio a través de una relación de trabajo.”<sup>281</sup>

Regresando al tratamiento narrativo y estético de su producción anterior, tras este breve margen, realiza una serie de proyectos avalados por el favor de la crítica especializada. Algunos de estos títulos son La marrana (1991) o Así en el cielo como en la tierra (1995).

Su próximo proyecto fue la adaptación de La lengua de las mariposas (1999), obra de un delicado lirismo amargo que abre un nuevo camino en su trayectoria, ratificado en su último trabajo: La educación de las hadas (2006); como indica el crítico M.R. en la revista de cine *Cinemanía*: “Cuerda abandonó hace tiempo la veta por la que entrara en la historia del cine: aquel hilarante surrealismo de terruño que eclosionó en Amanece que no es poco. Aquí repite el espíritu de su anterior filme, La lengua de las mariposas: costumbrismo melancólico incluido.”<sup>282</sup>

Sin embargo, no se trata de una ruptura total puesto que Cuerda establece puntos de conexión con sus filmes anteriores a La lengua de las mariposas. Ante la pregunta de Alfonso Asúa de si se considera un “director de autor” y que relación mantiene La lengua de las mariposas con sus anteriores trabajos, Cuerda responde:

Autores lo somos todos, lo queramos o no lo queramos. Lo de autor no es sinónimo de calidad, igual de autora Corín Tellado que Cervantes. Lo que sí hay es buenos autores y malos autores. Si alguien se parase a pensar en todas mis

---

<sup>281</sup> <http://www.terra.es/cine/biofilmografia/buscar/966.jose-luis-cuerda.7914.htm>

<sup>282</sup> M.R.: “Críticas: La educación de las hadas”, Revista *Cinemanía*, julio 2006, nº 130, p. 109

películas, encontraría nexos de unión entre ellas, como la manera de tratar los personajes, su perspectiva sobre la naturaleza y como conviven entre ellos.<sup>283</sup>

Sus dos últimas películas son muestra de un estilo marcado por una sencillez que conlleva un profundo e intenso acercamiento al universo de las emociones humanas. A propósito de La educación de las hadas, Mirito Torreiro destaca esta cualidad: “Jamás le saca la cara al hecho de que está hablando de cosas grandes, de esas que nos convierten en humanos”<sup>284</sup> Huyendo de efectismos gratuitos, Cuerda afirma que el “exceso de sentimientos a las situaciones trágicas es casi como caer en la pornografía, y tener a Azcona como guionista es una garantía de que eso no va a pasar porque si yo soy pudoroso él lo es mucho más. Buscar atajos para llegar a los sentimientos me produce una especial repugnancia.”<sup>285</sup>

Respecto al tipo de historias por las que muestra un mayor interés, Cuerda responde:

Me identifico con el cine que hago como director y productor. Las películas de Alejandro Amenábar me parece que tienen un fondo ético indudable donde se hacen consideraciones muy serias sobre el comportamiento de las personas hoy. No sólo sobre su eficacia matando o su ineficacia amando, sino que tienen una reflexión ética que a mí me interesa mucho.”<sup>286</sup>

El cineasta mantiene su independencia respecto a tendencias: “Ni cuando dirijo ni cuando produzco me planteo nunca qué se está haciendo o se deja de hacer.”<sup>287</sup>

Por otro lado, es destacable su trabajo como productor; una labor que le permitió descubrir a uno de los directores más interesantes del cine español actual y de mayor proyección internacional: el ya antes mencionado Alejandro Amenábar, quien a su vez realizó la banda sonora original de La lengua de las mariposas.

---

<sup>283</sup> *Op.cit.* p. 73

<sup>284</sup> Torreiro, Mirito; “Críticas” ; Revista *Fotogramas*, año 59, nº 1953; julio 2006, p. 18

<sup>285</sup> Revista *Cineraama*. *Op. cit.* p. 73

<sup>286</sup> *Idem.*; p.73

<sup>287</sup> *Idem.*, p.73

La película que nos ocupa en el presente trabajo, La lengua de las mariposas, no ha sido la única producción que le ha acercado al universo de Manuel Rivas; puesto que en el año 2000 realizó un cortometraje basado en una historia original del escritor titulado Primer Amor.

Por último, cabe destacar su el peso de su conciencia política que le ha llevado a participar en el largometraje colectivo Hay motivo, del año 2004<sup>288</sup>. Se trata de una serie de cortos realizados no sólo por directores de la talla de Icíar Bollaín, Vicente Aranda o Isabel Coixte; sino por personajes provenientes de otras artes como el propio Manuel Rivas. Todas estas piezas constituyen una crítica directa y sin paliativos a las injusticias que sufre la sociedad española ( como puede ser el maltrato a las mujeres) y a la política llevada a cabo hasta ese momento por el Partido Popular, entonces al frente del gobierno español. De hecho, el cortometraje de Cuerda, Por el mar corre la liebre, es una denuncia mordaz de las incoherencias entre las promesas electorales realizadas por José María Aznar antes de llegar a la presidencia y sus actuaciones posteriores.

Así pues no encontramos con una obra en la que se dan la mano el humor de carácter surrealista, la voluntad lírica de descubrir los secretos de la belleza cotidiana, la sensibilidad ante las emociones humanas y la denuncia social; una producción, en conclusión, guiada por una aproximación sincera a las grandezas y bajezas no de grandes héroes, sino de individuos anónimos que recorren las calles de los pueblos y ciudades españolas.

---

<sup>288</sup> Se puede visualizar en <http://www.elpais.es/comunes/2004/haymotivo/index.html>

## FILMOGRAFÍA COMO DIRECTOR Y PRODUCTOR:<sup>289</sup>

### 1.- DIRECCIÓN

1. El túnel (1977) (realización televisiva)
2. Mala racha (1977)
3. Escrito en América (1979) (realización televisiva)
4. Pares y nones (1982)
5. Total (1985) (realización televisiva)
6. Bosque animado, El (1987)
7. Amanece, que no es poco (1989)
8. La viuda del capitán Estrada (1991)
9. La Marrana (1992)
10. Tocando fondo (1993)
11. Así en el cielo como en la tierra (1995)
12. La lengua de las mariposas (1999)
13. Primer amor (2000)
14. ¡Hay motivo! (2004) ( cortometraje "Por El Mar Corre La Liebre")
15. La educación de las hadas (2006)

### 2.-PRODUCCIÓN

1. Tesis (1996) (productor ejecutivo)
2. La lengua de las mariposas (1999) (productor ejecutivo)
3. Abre los ojos (1997)
4. Los otros (2001)

---

<sup>289</sup> Puede consultarse en la siguiente dirección electrónica: <http://www.imdb.com/name/nm0191109/>

### **5.2.3.- RAFAEL AZCONA**

Rafael Azcona (La Rioja, 1926) es uno de los guionistas más importantes y relevantes de la historia del cine español. En su haber, Azcona tiene títulos tan significativos como El pisito (Marco Ferreri, 1959 ), Plácido (Luis García Berlanga, 1961), El verdugo (Luis García Berlanga, 1963), Pim, pam, pum ... ¡Fuego! (Pedro Olea, 1975) o Belle Époque (Fernando Trueba, 1992). Su labor de guionista ha sido recompensada por una trayectoria fructífera y duradera, así como por numerosos galardones como el Premio Nacional de Cinematografía en 1982, la Medalla de Oro de Bellas Artes en 1994 o los premios Goya recibidos por El bosque animado (José Luis Cuerda, 1987 ), ¡Ay, Carmela! (Carlos Saura, 1990), Belle Époque (Fernando Trueba, ) , Tirano Banderas (José Luis García Sánchez, 1993), La Lengua de las Mariposas (José Luis Cuerda, 1999) y el Goya Honorífico en 1998.

Los inicios de su carrera como guionista se remontan a principios de los años cincuenta cuando, tras trabajar como humorista en la revista *La Codorniz*, escribió su primer guión para la película de Marco Ferreri: El pisito (adaptación de su propio relato *El pisito: novela de amor e inquilinato*). A partir de este momento comienza lo que denomina Juan A. Ríos una “una larga, prolífica y brillante carrera como guionista que se prolonga hasta la actualidad.”<sup>290</sup> Una obra que se extiende a la narrativa literaria (recientemente se ha reeditado una de sus novelas *Los Europeos*) y a las adaptaciones teatrales.

---

<sup>290</sup> [http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Azcona/presentacion.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Azcona/presentacion.shtml)

El hecho de que su labor de guionista haya sido la ocupación central de su carrera lo explica en los siguientes términos:

Porque cuando entré en el mundo del cine quizás no tenía una gran confianza en las posibilidades que me ofrecía ese campo y allí descubrí que era más fácil escribir guiones que novelas. En las narraciones tienes que reproducir los diálogos, describir los estados de ánimo, indicar las localizaciones, contar cómo son las personas. En el cine es mucho más sencillo. Nada de describir la puesta de sol o la llegada de la oscuridad. Poner «Anochece» y ya está, porque son los técnicos los que se encargan de mostrarlo ante los espectadores. Si tú en una novela escribes «silla», la duquesa de Alba imaginará que es una silla de estilo, mientras que un chabolista la verá de anea y cojitranca; en el cine, en cambio, ven inmediatamente la que les ofrecen. Por tanto, mientras en la novela los adjetivos los pone el espectador, en el cine es el director el encargado de eso. Así que escribo guiones porque me resultan más cómodos que las novelas.<sup>291</sup>

Respecto a la ironía amarga con la que parece tratar determinados temas (como la fragilidad del ser humano, cuya libertad se ve determinada por las circunstancias sociales, generalmente injustas y represoras), Azcona dice que no es consciente de este humor ácido y sarcástico, tal como responde a la pregunta de Juan Cantavella:

J.A: De su obra se ha dicho que tiene unas actitudes y unos temas que se repiten. Por ejemplo, el humor, la acidez, lo poco que somos y lo mucho que presumimos, un tratamiento peculiar del sexo...

R.A: Es mucho decir que yo voy en esa línea, pero en el fondo me siento halagado por todo ello. Efectivamente, se ha dicho muchas veces que hay acidez, amargura... no sé, yo no acabo de verlo. En lo que yo cuento no hay intención de caer en el sarcasmo. Es verdad, en cambio, que me da risa el hombre cuando se pone estupendo. Somos una gran cosa, sin duda, pero no es para tanto<sup>292</sup>

Sin embargo, en la entrevista concedida a Esteve Rimbaud para la revista *Nosferatu*, afirma que dos de sus claves a la hora de tratar temas existenciales son, precisamente, el humor y la contradicción:

---

<sup>291</sup> Entrevista con Juan Cantavella publicada en:  
[http://www.telepolis.com/cgi-bin/web/DISTRITODOCVIEW?url=/c\\_guiones/doc/Prensa/Azona/Azcona2.htm](http://www.telepolis.com/cgi-bin/web/DISTRITODOCVIEW?url=/c_guiones/doc/Prensa/Azona/Azcona2.htm)  
<sup>292</sup> *Idem.*



N: Trabajando en los registros del humor, una de las claves es la contradicción. Ésa es una de las constantes de tus guiones...

RA: Y de la vida también, afortunada o desgraciadamente.<sup>293</sup>

Para finalizar esta breve introducción, cabe señalar que en los guiones de Azcona se relatan historias de la vida cotidiana, de gente de a pie con sus miserias y noblezas, a través de un humor negro tan descarnado, como el que encontramos en El verdugo o ¡Vivan los novios!, con una sincera brutalidad que emana de la misma condición humana, aquella con la que convivimos cada día. Como destacó Luis del Val en el programa *Hoy por hoy*, de la Cadena Ser: “su sentido común, penetra en lo circundante y le despoja de prosopopeyas y sofisticaciones y nos puede avisar de que el rey está desnudo y no lleva camisa.”<sup>294</sup>

## FILMOGRAFÍA CINEMATOGRÁFICA

El pisito (1958)

Se vende un tranvía (1959)

El cochecito (1960)

El secreto de los hombres azules (1960)

Le italiane e l'amore (1961)

Plácido (1961)

Il mafioso (1962)

“La muerte y el leñador” (episodio de Les Quatre vérités) (1962)

Una storia moderna: l'ape regina (1963)

---

<sup>293</sup> Expuesta en la página web [http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Azcona/riambauEntre.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Azcona/riambauEntre.shtml)

<sup>294</sup> Entrevista a Rafael Azcona, *Hoy por Hoy*, Cadena Ser, 07.02.07.

El verdugo (1963)

La donna scimmia (1963)

Un rincón para querernos (1964)

“Il professore” (pieza cómica de Controsesso) (1964)

Una moglie americana (1965)

“L’ uomo dei cinque palloni” (pieza cómica de Oggi, domani e dopo-domani) (1965)

Break up (1965)

Marcia nuziale (1966)

L’estate (1966)

Il fischio al naso (1967)

L’harem (1967)

Peppermint frappé (1967)

La boutique (1967)

Tuset street (1968)

Los desafíos (1969)

La madriguera (1969)

¡Vivan los novios! (1970)

Las secretas intenciones (1970)

El jardín de las delicias (1970)

El monumento (1970)

El ojo del huracán (1971)

Un omicidio perfetto a termini di legge (1971)

L’udienza (1971)

La cera virgen (1972)

Tarots (1972)

Una razón para vivir y una para morir (1972)

Ana y los lobos (1973)

La grande bouffle (1973)

Permette, signora, che ami a vostra figlia? (1974)

Tamaño natural (1974)

Instant coffee (1974)

El poder del deseo (1974)

La prima Angélica (1974)

Touche pas la femme blanche (1974)

Alla mia cara mamma nel giorno del suo compleanno (1974)

La revolución matrimonial (1974)

La adúltera (1975)

Pim, pam, pum ... ¡Fuego! (1975)

L'ultima donna (1976)

El anacoreta (1976)

Mi hija Hildegart (1977)

Una noche embarazosa (1977)

Ciao, maschio (1978)

La escopeta nacional (1978)

Un hombre llamado Flor de Otoño (1978)

La miel (1978)

La familia bien, gracias (1979)

El divorcio que viene (1980)

Patrimonio nacional (1980)

127 millones libres de impuestos (1981)

Puente aéreo (1981)

Bésame, tonta (1981)

Nacional III (1982)

La vaquilla (1984)

La corte de Faraón (1985)

Hay que deshacer la casa (1986)

El año de las luces (1986)

El pecador impecable (1986)

El bosque animado (1987)

Moros y cristianos (1987)

Soldadito español (1988)

Y'a bon les blancs (1988)

Pasodoble (1988)

Sangre y arena (1989)

El vuelo de la paloma (1989)

¡Ay, Carmela! (1990)

Chechu y familia (1992)

Belle Époque (1992)

Tirano Banderas (1993)

El rey del río (1994)

El seductor (1995)

Suspiros de España (y de Portugal) (1995)

Gran Slalom (1995)

La Celestina (1996)

Tranvía a la Malvarrosa (1996)

En brazos de la mujer madura (1997)

Pintadas (1997)

Siempre hay un camino a la derecha (1997)

Una pareja perfecta (1997)

La niña de tus ojos (1998)

La lengua de las mariposas (1999)

Adiós con el corazón... (2000)

El paraíso ya no es lo que era (2001)

Son de mar (2001)

La marcha verde (2001)

María querida (2004)

Su último proyecto es la adaptación de tres cuentos de Alberto Mendéz, que serán llevados a la pantalla por el mismo director de *La lengua de las mariposas*, José Luis Cuerda, bajo el título *Los girasoles perdidos*.<sup>295</sup>

---

<sup>295</sup> Rafael Azcona anunció este proyecto en el programa *Hoy por Hoy* de la Cadena Ser (07.02.07)

### **5.3 LA ADAPTACIÓN DEL NARRADOR**

Una vez concluido la exposición del aparato metodológico y la presentación de los autores, en este apartado nos dispondremos a analizar las características de las voces narrativas en los tres cuentos en los que se basa la adaptación cinematográfica de la Lengua de las mariposas , y los aspectos fundamentales del narrador en la película.

#### **5.3.1. EL NARRADOR EN LOS CUENTOS**

Los tres relatos adaptados son un claro exponente de la voz narrativa de la memoria.

En los dos primeros relatos (*La lengua de las mariposas* y *Un saxo en la niebla*) nos encontramos como un narrador autodiegético, situándose la acción a un primer nivel intradiegético (el narrador es el hombre adulto que recuerda unos hechos de su infancia) y a un segundo nivel hipodiegético (los pasajes recordados).

Sin embargo, en el caso de *Carminha*, se nos presenta una situación narrativa un tanto más compleja. Por un lado, tenemos un narrador homodiegético, materializado en el tabernero que recuerda una conversación con un cliente y cuyo relato, por tanto, se sitúa a un nivel intradiegético. Por otro lado, tenemos a este cliente, O'Lis, quien le cuenta a su vez sus escarceos sexuales con Carminha. El primero constituiría un narrador homodiegético, ya que no es protagonista de los hechos que narra, y la segunda voz narrativa, la de O'Lis, sería autodiegética, puesto que él sí que es el personaje protagonista de su propia narración. Por consiguiente, las peripecias recordadas por este

personaje se situarían a un nivel hipodiegético. En el cuadro que sigue a continuación se ilustra de una manera esquemática lo que acabamos de exponer:

**LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS→ NARRADOR AUTODIEGÉTICO (NIVEL INTRADIEGÉTICO)→ACCIÓN RECORDADA (NIVEL HIPODIEGÉTICO)**

**UN SAXO EN LA NIEBLA→ NARRADOR AUTODIEGÉTICO (NIVEL INTRADIEGÉTICO)→ ACCIÓN RECORDAD (NIVEL HIPODIEGÉTICO)**

**CARMIÑA → NARRADOR HOMODIEGÉTICO (NIVEL NARRATIVO INTRADIEGÉTICO)**

**→ NARRADOR. AUTODIEGÉTICO (NIVEL NARRATIVO HIPODIEGÉTICO)**



**O'LIS (CLIENTE): 2º NARRADOR**

**ACCIÓN NARRADA: RECUERDOS DE SUS RELACIONES CON CARMIÑA→ NIVEL NARRATIVO HIPODIEGÉTICO**

**DUEÑO DEL BAR: 1ºNARRADOR**

**ACCIÓN NARRADA: ENCUENTRO CON O'LIS EN EL BAR→ NIVEL NARRATIVO INTRADIEGÉTICO**

Las tres voces narrativas autodiegéticas (el protagonistas de *La lengua de las mariposas*, el de *Un saxo en la niebla* y el personaje de o'Lis de *Carmiña*) están

constituidas por personajes conscientes de su función como narradores. Estos son algunos fragmentos que lo demuestran:

1º.- *“Hablo del año 49, para que se me entienda. Había temporadas de insípidos olores, de caldo, de mugre, de pan negro. Cuando llegabas a casa con chocolate, los ojos de los hermanos pequeños se encendían como candelas ante un santo” (Un saxo en la niebla, p.46)*

2º.-*“Yo iba para seis años y me llamaban Pardal. Otros niños de mi edad ya trabajaban. Pero mi padre era sastre y no tenía tierras ni ganado” (“La lengua de las mariposas, p.24) “Lo recuerdo muy bien. Han pasado tantos años y aún siento una humedad cálida y vergonzosa resbalando por las piernas.” (La lengua de las mariposas, p.25)*

3º.-*“¿Tú conociste a Carmiña de joven ? ¡Qué coño la ibas a conocer si no habías nacido? Era buena moza, la Carmiña, con mucho donde agarrar” (Carmiña, p.102)*

Estas clases de intervenciones presuponen una audiencia, sobre todo en el tercer caso en el que se interpela directamente al receptor con el pronombre “tú” y que el lector puede identificar con el personaje del tabernero. Los comentarios explicativos del contexto social y la expresión coloquial de *“para que se me entienda”* en el cuento de *Un saxo en la niebla*; así como los realizados por el narrador de *La lengua de las mariposas* (en las que hace explícita la actividad de recordar con la expresión directa de *“Lo recuerdo muy bien”* o en las que nos explica las condiciones familiares, su edad en aquel momento y el sobrenombre que le daban el pueblo), hacen presuponer que el narrador se está dirigiendo a algún individuo. Si no fuera así, si simplemente recordaran



para ellos mismo, no sería ni necesario ni lógico que describieran o explicaran aquello que ya saben y han vivido.

Por otro lado, la estructuración no lineal del relato de los recuerdos en *La lengua de las mariposas* es otro de los rasgos propios del discurso de la memoria. *Carminha* también ofrece la misma característica estructural, puesto que en la reconstrucción espacial y la descripción del personaje que hace el tabernero en su discurso memorístico, se intercalan fragmentos en estilo directo de O'Lis contando sus encuentros y desencuentros con Carminha, allá en la montaña.

### **Focalización**

En lo que respecta a la focalización, *La lengua de las mariposas* y *Un saxo en la niebla* presentan una focalización interna-fija. Sin embargo, en *Carminha* se da una focalización interna-variable, debido a la convivencia de dos narradores.

Hay que tener en cuenta que en *La lengua de las mariposas* y *Un saxo en la niebla*, a pesar de que sea una focalización interna-fija, la focalización doble, aunque pertenezca a un mismo personaje.

En *La lengua de las mariposas* en concreto, la voz de la memoria es la de un hombre adulto que rememora aquel primer día de escuela. Una experiencia vital fundamental que es narrada a través de dos perspectivas conjuntas. Por un lado, se nos ofrece la interpretación que el personaje hizo en su niñez de los acontecimientos que se sucedían a su alrededor y de cómo estos repercutían en él. Por otro lado, cabe tener en cuenta que

todo ello se nos narra a través de la memoria del mismo personaje, ya una vez adulto, cuya perspectiva de los acontecimientos se filtra en momentos puntuales.

Por tanto, excepto en estos casos excepcionales, el narrador se limita a ofrecernos su visión de la realidad de cuando era niño. Esto lo consigue a través de varios recursos: 1.-Uso de un lenguaje abundante en términos e imágenes relacionados con esa Galicia rural de la Segunda República, en su momento previo al estallido de la Guerra Civil Española. 2.- Una focalización interna estricta del niño: en ningún momento se nos da a conocer el pensamiento o los sentimientos del resto de personajes de una manera explícita. A partir de los datos que nos da el narrador (descripciones de acciones y reacciones de los demás caracteres, además de los diálogos perceptibles por el niño), el lector puede sacar sus propias conclusiones de lo que estos individuos sienten y piensan. Esto permite que el drama vivido por el protagonista durante su infancia, sea más impactante, ya que experimentamos la historia a través de un niño de tan sólo seis años.

En el cuento *Un saxo en la niebla* nos encontramos con un mismo tipo de focalización: interna y fija. El narrador constituye la voz de un hombre que recuerda un momento concreto de su trayectoria vital: su torpe iniciación a la música y el descubrimiento del sentimiento amoroso (hecho que llevara consigo el florecimiento de su, hasta este momento, insospechado talento musical).

En *Carmiña* se relata los encuentros sexuales de un hombre de la aldea con esta mujer, Carmiña, quien vive acompañada de su tía enferma y de su perro, en una casa perdida en medio del monte. El hombre en cuestión cuenta su relación con Carmiña al

tabernero. Y es a través del recuerdo de este preciso personaje, primer receptor de la historia, donde reside la focalización principal.

En *Carminha*, nos encontramos con una focalización diferente a las de los cuentos anteriores. Se trata también de una focalización interior de la narración, pero compartida por dos personajes. Como los dos narradores sitúan su discurso en diferentes niveles, no se trataría de una focalización interna variable, tal como es entendida por Reis y Lopes: “la circulación del núcleo de focalizador del relato por varios personajes”<sup>296</sup>. En este caso nos enfrentaríamos a una doble focalización interna fija, pero no compartida por el mismo personaje situado en dos momentos existenciales distintos y alejados temporalmente el uno del otro, sino por dos individuos cuyos relatos se sitúan en dos niveles narrativos distintos, a los que les correspondería una focalización propia (la misma por los dos narradores, ya que ambos realizan un discurso memorístico).

### **Tiempo de la narración**

La aparición de verbos en presente o de adverbios temporales como “ahora” sitúan al sujeto narrador en un tiempo presente. Evidentemente, los recuerdos, los acontecimientos rememorados por estos sujetos narrativos, se sitúan en un tiempo ulterior, pasado.

En el caso de *Carminha*, nos encontramos con el discurso del primer narrador (el tabernero), en un tiempo ulterior en el que se situaría el segundo narrador (O’Lis). Por tanto, debido a que el relato de este segundo narrador se muestra en las intervenciones del tabernero, utilizando tiempos verbales en presente, su discurso queda atrapado en el

---

<sup>296</sup> *Op. cit.*, p.103

tiempo ulterior del primero (situándose la narración memorística de O'Lis también en un tiempo pasado, más alejado del lector que la narración del tabernero).

En conclusión, en estos tres cuentos nos encontramos con voces narrativas autodiegéticas y homodiegéticas, así como focalizaciones internas fijas, que darán paso en la película a una voz autodiegética con focalización interna-fija. Así pues se mantiene la voz narrativa de la memoria original de las producciones literarias que adapta.

## **EJEMPLOS DE LA VOZ DE LA MEMORIA EN LOS TRES CUENTOS**

### **1.- La lengua de las mariposas**

El acto de recordar queda reflejado, de manera explícita, en una serie de marcas que reflejan la evocación consciente de unos acontecimientos pasados, ocurridos en la infancia del protagonista. Ejemplo de ello son expresiones como *“Lo recuerdo muy bien. Han pasado tantos años y aún siento una humedad cálida y vergonzosa resbalando por las piernas”* (p.25), *“Ahora recuerdo con una mezcla de asombro y melancolía lo que logré aquel día”* (p.27), *“Nunca me olvidaré.”* (p.33). El “desorden” cronológico del hilo de los acontecimientos al inicio del relato, son una característica más del discurso propio de la memoria: un recuerdo se enlaza con otro y se entrecortan con las manifestaciones emocionales ante la evocación de sensaciones y sentimientos del pasado. Un ejemplo es el que sigue: tras rememorar una de las clases del maestro, el narrador manifiesta la gran estima que sentía por él: *“Yo quería mucho a aquel maestro. Al principio, mis padres no podían creerlo”*(p.23). Asimismo, propio del acto de rememorar es, también, el recordar las palabras exactas que solía pronunciar un individuo concreta. Estas palabras tienen la función de introducir un nuevo pasaje memorístico; como ocurre en el siguiente fragmento:

*<<Ya verás cuándo vayas a la escuela!>>  
Mi padre contaba como un tormento, como si le arrancaran las amígdalas con  
la forma en que el maestro le arrancaba la jeada del habla* (pp.24-25)

Sin embargo, la focalización del relato se localiza prácticamente en la totalidad del relato en el niño protagonista. O más bien, para ser exactos, en los recuerdos que conserva el adulto de cómo vivió aquél momento tan crucial de su infancia. Los

acontecimientos se contemplan desde el prisma infantil, reflejo, al mismo tiempo, del contexto socio-cultural en el que se halla. Las reacciones se describen tal como las sintió en su momento y no hay interpretaciones derivadas de razonamientos posteriores sobre los hechos ocurridos en aquellos meses previos al estallido de la Guerra Civil Española. Este factor se manifiesta en el uso del lenguaje, como ocurre en el siguiente ejemplo: la descripción del festín de las mariposas a través de recursos expresivos cuyos elementos integrantes se extraen de la realidad rural del niño: *“Ir por el mundo volando, con esos trajes de fiesta, y parar en flores como tabernas con barriles llenos de almíbar.”* (p.27). La fidelidad del narrador a la hora de describir las emociones de su infancia, tal como las debió experimentar se manifiesta en la utilización de elementos propios de la época, como personajes famosos o espacios conocidos por la gente del pueblo, así como la evocación de elementos propios de una sociedad católica: *“y leyó con una voz increíble, espléndida, que parecía salida de la radio de Manolo Suárez, el indiano de Montevideo.”* (p.29), *“Cuando el maestro se dirigía hacia el mapamundi, nos quedábamos atentos como si se iluminase la pantalla del cine Rex.”* (p.32); *“Pero en la Alameda no había el bullicio de las ferias, sino un silencio grave, de Semana Santa.”* (p.37), *“Era pequeña, pero a mí me pareció la lanza de Abd el Krim.”* (p.25).

Tan solo en contadas excepciones la focalización del relato se sitúa en el personaje adulto; que emerge detrás del uso de los diminutivos u otros sufijos que denotan cierta emoción, reflejando los tiernos sentimientos que le inspira la rememoración del niño que fue durante aquel periodo de tiempo: *“Cuando era un pequeñajo, la escuela era una amenaza terrible”* (p.23), *“Eché a correr como un locuelo con alas.”* (p.26). Esta perspectiva narrativa nos permite intuir realidades futuras de una manera muy velada. El caso de *“Pero jamás sobrepasé aquella montaña mágica”*, no es tan solo la

manifestación de un sueño incumplido, sino también un factor más que enfatiza ese sentimiento de nostalgia tan común en la evocación de los recuerdos, especialmente los de la infancia, con su ingenuidad, con sueños imposibles y deseos sin límites.

Tanto la perspectiva del niño como la del adulto, se unen en una sola focalización en este leve fragmento narrativo: *“El día llegó con una claridad de delantal de carnicero. No mentiría si les hubiese dicho a mis padres que estaba enfermo”* (p.25). Se funden aquí dos planos temporales distintos. El uso del condicional “mentiría”, en lugar del más apropiado para un pasado remoto, el condicional perfecto (“habría mentido”), tiene el valor de actualizar ese momento de una manera muy viva en la mente del personaje adulto y, por lo tanto, transmitir al receptor del relato una sensación de mayor cercanía.

## **2.- Un saxo en la niebla**

El tratamiento de las voces narrativas en *Un saxo en la niebla* es similar. Se trata de un narrador autodiegético que nos relata una serie de recuerdos. Este hecho queda reforzado a través de la frecuente utilización del pronombre personal “Yo”, marca irrefutable de la identidad del narrador como personaje de la historia. En este caso, la diferencia cronológica que se establece entre la voz que recuerda y el personaje protagonista (él mismo en su adolescencia) se manifiesta en las aclaraciones sobre el contexto histórico-cultural que el narrador-adulto hace al receptor de su relato: *“Este amigo había tocado tiempo atrás, cuando había un sindicato obrero y este sindicato tenía banda de música.”* (p.43) *“Yo tenía quince años”* (p.43) *“Hablo del año 49, para que se me entienda.”* (p.46)

Precisamente es en estas alusiones a este receptor, donde nos encontramos con uno de los factores que ponen de manifiesto la voluntad del autor de recrear un discurso memorístico; junto al uso de expresiones coloquiales ( *“La cosa mejicana siempre gustó mucho en Galicia.”* (p.48) ) y la presencia de referencias culturales y sociológicas correspondientes a aquel momento histórico en concreto, los meses finales de la Segunda República española. Se trata de un discurso que implicará, de nuevo, una focalización interna del relato, como se demuestra en fragmentos como los siguientes: *“Me volví. Ella estaba a contraluz y parpadeé. Creo que sonreía.”* (55) *“¡Dios! ¿Quién iba a poder con el saxo? Quizás la culpa de todo la tenía aquel traje prestado que me quedaba largo.”* (p.50) .

En el ejemplo que se expone a continuación, aparece de nuevo una muestra de la fusión entre los distintos planos temporales. Por un momento, el narrador adulto actualiza un sentimiento pasado, transmitiendo al “receptor” una imagen muy viva de las emociones que estaban despertando en aquel momento en el protagonista. Este efecto se consigue a través de la utilización del presente de indicativo (“haces”) entre tres pretéritos ( “pasaba”, “era”, “hubiese estado”): *“¿Qué me pasaba? ¡Cielo Santo! ¿Qué haces tú aquí, chinita? Era como si siempre hubiese estado en mi cabeza.”* (p.54)

El uso del estilo indirecto libre ( *“Recordé la mirada paciente del maestro. Vas bien, vas bien. Pero había momentos en que don Luis no podía disimular”* (p.45)), enfatiza la focalización interna. Ese “*vas bien, vas bien*” son las palabras exactas que el narrador recuerda de su maestro, seguido, a continuación de la interpretación que hace el narrador, seguramente *a posteriori*, de la auténtica opinión que de él guardaba su maestro, respecto a su habilidad musical.



Pero, al igual que en *La lengua de las mariposas*, la focalización queda repartida entre el narrador adulto que recuerda y el chico que poco a poco se irá abriendo camino en el mundo de la música. Una experiencia que le llevará, al mismo tiempo, a descubrir los sinsabores de un amor imposible en una sociedad represora e injusta. Este será el factor clave, al mismo tiempo, para que el chico descubra que el verdadero camino, hacia la auténtica expresión artística, se emprende a través de la experiencia de los sentimientos. “*La primera vez me dijo: “Cógelo así, firme y con cariño, como si fuera una chica. No sé si lo hizo adrede, pero aquello fue la lección más importante de mi vida.”* (p.44)

### 3.-Carminia

En *Carminia*, los dos discursos aparecen enlazados, sin separaciones tipográficas. Esta presentación puede provocar confusión a la hora de establecer quién está narrando en un momento dado. Sin embargo, esto supone un recurso más a la hora de representar la anarquía estructural de los actos del pensamiento o de los discursos orales, como es el memorístico.

El cuento se inicia con una intervención directa que hace referencia a un interlocutor:

“*¿Así que nunca has ido a Sarandón? Haces bien ¿A qué ibas a ir? Un brezal cortado a navaja por el viento.*” (p.101) A continuación se presenta al personaje, sin ningún tipo de marca que indique que hemos cambiado de voz narrativa: “*O’Lis de Sésamo sólo venía al bar los domingos por la mañana.*” (p.101)

Apoyándose en esta estructura, se van enlazando las dos voces narrativas, una dentro de la diégesis de la otra: “*Por suerte, allí en la ventana estaba el monte, llamando por sus recuerdos.*” (p.104) Acto seguido, después de que el tabernero nos haya situado el espacio diegético de su narración (el interior del bar), O’Lis inicia el relato “*Yo estaba muy enamorado...*” (p.104) Tendremos que esperar un poco más adelante para quede claro y se manifieste de manera evidente que no se trata del tabernero quien está contando estos acontecimientos sobre la muchacha, sino O’Lis. Para ello, la voz del tabernero interrumpe la narración de O’Lis, estableciendo una elipsis temporal: “*Por la noche, continuó*” (p.105) De esta forma, el tabernero (como primer narrador) hace evidente su control sobre el relato, ya que él, al situarse en un nivel narrativo superior, dirige cómo y con qué frecuencia el lector puede acceder al discurso de O’Lis .

Así pues, si el primer narrador no tiene un receptor explícito, el segundo, O’Lis, sí que lo tiene, el propio tabernero al cual apela continuamente: “*Sí, chaval, el viento rascando como un cepillo de púas.*”(p.101) “*¿Tú conocistes a Carmiña? No, ¡Qué coño le ibas a conocer si no habías nacido!*” (p.102).

Es, también, en la narración de O’Lis, en la que se refleja una distancia temporal más clara y evidente entre el O’Lis que recuerda y el O’Lis que ejecuta las acciones rememoradas. Este alejamiento temporal es considerable, al menos es seguro que es anterior al nacimiento del propio tabernero: “*¿Tú conocistes a Carmiña? No, ¡Qué coño le ibas a conocer si no habías nacido!*” (p.102). Sin embargo, la mentalidad y las convicciones de O’Lis son las mismas (como muestra la rabia con la que se refiere al perro de Carmiña, al que de hecho acaba matando de una manera despiadada, desahogando sobre él todo su odio y frustración). Así pues, en la narración de O’Lis

habría que matizar que la doble focalización de su discurso memorístico, desde un punto de vista existencial, es análoga o equivalente; es decir, no hay un alejamiento moral o un cambio de personalidad (lo que llamaría Seymour Chatman “punto de vista conceptual”) entre el O’Lis del pasado y el de ese presente.

\*\*\*

Para finalizar, podemos concluir que el hecho de que el tratamiento de las voces narrativas sea muy semejantes en los tres cuentos, ha sido un factor esencial para que la fusión de los narradores, en la realización del guión y de su posterior materialización en la película, se haya producido satisfactoriamente, como veremos en la siguiente parte de este capítulo.

### **5.3.2. La fusión de las voces narrativas en la adaptación cinematográfica de La lengua de las mariposas**

La lengua de las mariposas constituye una adaptación que se situaría en la categoría de “traducción”, siguiendo la terminología de José Luis Sánchez Noriega. Recordemos que una “traducción”, para Noriega, se trata de “la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria.”<sup>297</sup> Sin embargo se trataría de una adaptación especial, ya que integra la trama de tres cuentos en una sola línea argumental. A pesar de ello, la película se mantiene fiel a las intenciones estéticas, a los personajes y a los contenidos de los tres relatos de Manuel Rivas.

---

<sup>297</sup> *Op.cit.* p. 64

El guión elaborado por Rafael Azcona, a pesar de las modificaciones que tuvo que llevar a cabo para fusionar los cuentos, es una sorprendente muestra de fidelidad a los tres relatos de Rivas. El respeto por la obra original es patente incluso en algunas acotaciones, en las que se utilizan fragmentos extraídos casi literalmente de los textos literarios, como podemos comprobar seguidamente en estos ejemplos:

-1º ejemplo:

a) secuencia 10 del guión La lengua de las mariposas: “Romualdo carraspea como un fumador de picadura y lee con una voz increíble , espléndida, de locutor radiofónico” (p.20)

b) fragmento del cuento *La lengua de las mariposas*: “*EL llamado Romualdo (...) carraspeó como un viejo fumador de picadura y leyó con una voz increíble, espléndida, que parecía salida de la radio de Manolo Suárez, el indiano de Montevideo.* “ (p.29)

En el relato se nos nombra al locutor por su nombre propio, con el objetivo de que el lector pueda recrear con mayor veracidad ese estilo de voz radiofónica de los años treinta, así como incluir un elemento compositivo más en la recreación no sólo ambiental sino también de personajes, pues de esta manera se reflejan las experiencias vividas por Moncho durante su infancia, en un pueblo en la Galicia de preguerra, entre cuyas costumbres estaría la de escuchar la radio en familia.

-2º ejemplo :

a)secuencia 42:

a.1.) “Por el suelo de la gran cocina hay broza extendida y un humo de hogar que lo envuelve todo. En el extremo de una larguísima mesa cose una muchacha que no deja su trabajo ni siquiera cuando Boal, entrando, deja sobre la mesa la caja del saxo” (p.73)

a.2.)”La Nena se vuelve y ahora los chicos pueden verla perfectamente: estatura de una niña y cuerpo de mujer, los brazos remangados y fuertes, de lavandera, con el pelo recogido en una trenza y los ojos rasgados. Andrés la mira, como hechizado, y Moncho mira a su hermano, extrañado ante su evidente emoción.” (p.74)

b) fragmentos del cuento *Un saxo en la niebla*:

b.1.)”*Por el suelo de la cocina habían extendido la broza. Había un humo de hogar que picaba un poco en los ojos y envolvía todo en una hora incierta. En el extremo de la larguísima mesa cosía una muchacha que no dejó su trabajo no siquiera cuando el hombre puso cerca de ella la caja del saxo.*” (p.53)

b.2.) “*Fue entonces, con la fuente de comida en la mano, cuando pude verla bien por vez primera. Miraba hacia abajo, como si tuviese miedo de la gente. Era menuda pero con un cuerpo de mujer. Los brazos remangados y fuertes, de lavandera. El pelo recogido en una trenza. Ojos rasgados. Alargué la mano para coger algo.¿Qué me pasaba? ¡Cielo Santo!*” (p.54)

-3º ejemplo:

a)secuencia 30: “En el mostrador ROQUE PADRE, una especie de coloso, atiende a O’LIS, un tipo que sorbe su copa como los curas beben el cáliz: cerrando los ojos.” (p.30)

b) fragmento del cuento *Carminia*: “*O’Lis de Sésamo bebió un sorbo como hacen los curas con el cáliz, que cierran los ojos y todo, no me extraña, con Dios en el paladar.*” (p.101)

Esta fidelidad también se transmite en los diálogos, alguno de ellos extraídos no sólo de las intervenciones en estilo directo de los personajes en los cuentos, sino también sacados de las del intervenciones del narrador. Es el caso del final de *Un saxo en la niebla*, el cual puede ser interpretado por el lector como una fantasía del protagonista, relatado por el narrador y que en el guión pasa a convertirse en parte del diálogo entre Andrés, saxofonista y hermano del protagonista, y el niño protagonista, Moncho. El cuento se cierra con la imagen de la huida del músico y de la joven mujer del alcalde, Boal, quien ha contratado la orquesta para las fiestas del pueblo. Los dos amantes escapan y el marido de la muchacha, impotente, aúlla como un lobo enfurecido. La atmósfera onírica que se recrea sería un factor clave a la hora de interpretar esta escena como una ensoñación por parte del músico. En el guión, sin embargo, esta escena está concebida claramente como un sueño del saxofonista. En el guión, por tanto, se elimina la ambigüedad del cuento original. La lectura del guionista opta por mostrar este último pasaje como una fantasía del saxofonista: en la película se nos relata como el alcalde, llamado Boal, sospechando de los sentimientos que se están fraguando entre el músico y su esposa, se lleva a la chica de la verbena a la fuerza, prácticamente arrastrándola. A la mañana siguiente, el saxofonista mantiene una conversación con su hermano en el autobús, mientras recorren las afueras del pueblo. La secuencia acaba con la imagen de la frágil figura de la muchacha en un altozano del camino, despidiéndose con la mano, y el músico llorando bajo el amparo de su hermano pequeño. A continuación exponemos

los fragmentos del guión y del cuento que hacen referencia a este pasaje que hemos comentado:

a) secuencia 44 del guión La lengua de las mariposas:

ANDRÉS

... Ella entraba en nuestro cuarto, me cogía la mano, y escapábamos por los montes montados a caballo...

MONCHO

¿Y él?

ANDRÉS

... Nos seguía con una navaja... Pero nosotros llegábamos a Coruña y subíamos a un barco que iba a China...

(...)

Andrés se incorpora. Alza él también la mano.

El autobús rebasa el altozano, toma una curva, y el altozano y la silueta de la Nena se pierden.

Andrés está llorando. Moncho le da su pañuelo.” (p.79)

b) fragmento del cuento de *Un saxo en la niebla*: “*Tocaba para ellos. Sólo la veía a ella, cada vez más cerca. Ella, la Chinita, que huía conmigo mientras Boal aullaba en la noche, cuando la niebla se despejaba, de rodillas en el campo de la feria y con el chal de lana entre las pezuñas.*”(p.61).

\*\*\*

Respecto a la secuenciación temporal de los acontecimientos, Azcona ha optado por un estructura temporal lineal, una simplificación de aquellas estructuras que han sido utilizadas en los relatos de *La lengua de las mariposas* y de *Carminha*. El primero de estos dos cuentos se iniciaba con la intervención en estilo directo del profesor, dirigiéndose al niño, hecho que le permitía al narrador introducir sus sentimientos respecto al maestro y dar pie a rememorar aquel año en la escuela tan especial para él. En *Carminha*, hay un aparente desorden en el que se entremezclan las intervenciones de O'Lis, dirigiéndose al tabernero, y la narración del propio tabernero. Por el contrario, *Un saxo en la niebla* sigue una secuenciación temporal lineal.

Respecto a las técnicas de adaptación de un cuento a la pantalla, que ya hemos comentado en el capítulo de la teoría de la adaptación, el recurso de la amplificación es el más común.<sup>298</sup> En el presente guión hay secuencias inéditas, que no se corresponden al texto original, es decir, que se han “añadido”, con la consiguiente amplificación del material de partida. Ejemplo de ello son las siguientes secuencias:

- 1.-La secuencia 45, en la que el profesor recibe un homenaje ante la gente del pueblo y las autoridades, en el que afianza una vez más su adhesión a la República.
- 2.-La secuencia 36, en la que se descubre que Carminha es la hija secreta del padre del niño protagonista.
- 3.-La secuencia 37, que se centra en el entierro de la madre de Carminha.
- 4.-La secuencia 34, en la que el maestro le presta al niño el libro de *La isla del tesoro*.
- 5.-La secuencia 39, la celebración del 14 de abril en un prado.



6.-La secuencia 47, en la que el niño se baña en el río con la hermana de Roque, Aurora, quien le dará su primer beso.

7.-La secuencia 38 en la que el maestro, don Gregorio, le ofrece una manzana a Moncho mientras le explica que el infierno está entre nosotros mismos.

8.-La secuencia 48, en la que el profesor y algunos hombres más escuchan, en el bar de Roque, el alzamiento de las tropas contra el gobierno de la República.

9.-La secuencia 49, en la que don Gregorio, inquieto ante el cariz que está tomando la situación política en España, vomita en la calle, mientras los chicos van detrás de O'Lis, quien se dirige a la montaña a matar el perro de Carmiña.

Entre todas estas ampliaciones del texto literario, las más importantes son las relacionadas con el personaje del profesor, don Gregorio. Si en el relato percibimos la figura del maestro a través de breves episodios puntuales (como las clases, las excursiones en busca de insectos o sus encuentros en la calle); en el guión, y posteriormente en la película, se nos ofrece una visión más detallada, en la que incluso, en momentos cruciales como el desenlace que trataremos más adelante, llega a compartir la focalización de la narración con el niño protagonista. Incluso, nos asomamos a su pasado, como ocurre en la secuencia 34 en la que don Gregorio le cuenta a Moncho, el niño, que una vez estuvo casado y, a través de unos versos de Machado, le describe las emociones que le provocó esa pérdida. Unos versos, a su vez, que será uno de los elementos de enlace de los que se servirá Azcona para unir el relato de *La lengua de las mariposas* con *Un saxo en la niebla*, ya que este verso se lo repetirá a su hermano, Andrés, destrozado emocionalmente tras despedirse del personaje de “la Nena”. Se trata de un signo más, por otro lado, que corrobora una vez más como la figura de don

Gregorio ha hecho mella en el niño a la hora de comprender el mundo y las relaciones humanas.

Nuevos personajes potencian el dramatismo de la historia y nos ayudan a indagar más profundamente en el carácter de los personajes principales. Un ejemplo de ello es la tensa relación del profesor con el cacique del pueblo, don Avelino. Esta tirantez entre los dos personajes es especialmente patente en la secuencia 10, en la que el cacique obliga al profesor a aceptar un “obsequio” a cambio de que favorezca a su hijo académicamente. Ocurre lo mismo en la secuencia 45, cuando en el discurso de agradecimiento por el homenaje que le están tributando, el profesor exalta el derecho a la libertad del ser humano, afirmación que provoca que el cacique abandone furioso la sala. Otra secuencia añadida con personajes inéditos en el texto literario, ayuda a describir con mayor claridad la delicada situación política de aquella España: se trata de la secuencia 12, la conversación entre el párroco y don Avelino:

DON AVELINO

Mal, mal veo la cosa... Yo la solución la tengo, vaya si la tengo.

CURA

¿Y qué solución es esa?

DON AVELINO

Plantarse en Madrid y darle fuego.

CURA

No sea usted bárbaro.

(Secuencia 12, pp. 27-28)

Estos personajes, junto a secuencias añadidas, nos ayudan a configurar el contexto social, ideológico y político que será tan decisivo en el curso existencial de los protagonistas. Para ello, como hemos visto, se intensifica el retrato de don Gregorio (siguiendo el ideal del profesor justo, honrado, sensible y tierno) o se modifica el carácter de personajes como el de Rosa, la madre de Moncho (fervorosa católica, pero que a diferencia del cuento, no se muestra tan reacia a los cambios introducidos por el gobierno republicano)

A continuación vamos a enumerar alguno de los resortes que han sido utilizado por el guionista Rafael Azcona y el director José Luis Cuerda para elaborar la fusión de los tres cuentos en un mismo discurso; teniendo en cuenta que el relato de *La lengua de las mariposas* es la base o columna vertebral del texto cinematográfico, en el cual se integrarán los personajes y el universo diegético de los cuentos *Un saxo en la niebla* y *Carminha*.

### **Recursos para unificar los tres relatos en un único discurso cinematográfico**

Se siguen varios métodos. Por un lado, se crean vínculos entre los distintos personajes, tal como exponemos a continuación:

- 1.- El protagonista de *Un saxo en la niebla* pasa a ser hermano de Moncho, niño protagonista de *La lengua de las mariposas* y a llamarse Andrés.
- 2.-Carminha, pasa ser la hija ilegítima del padre de Moncho.

3- Del relato de *Carmiña*, el tabernero pasa a ser el dueño del bar del pueblo y padre del mejor amigo de Moncho, Roque. También será uno de los hombres sentenciados a muerte al final de la película. A su vez, este mismo personaje tiene como cliente al amante de Carmiña, quien le describirá sus encuentros con la muchacha.

Por otro lado, las acciones y la psicología de determinados individuos (presentes en el relato literario, pero no así ni en el guión ni en la película), pasan a formar parte de determinados personajes del filme:

1-. En *La lengua de las mariposas* el personaje de Cordeiro encuentra al niño perdido en el monte. En la película es el hermano (protagonista de *Un saxo en la niebla*):

a) fragmento del cuento: “*Por eso no lloré ni me resistí cuando apareció junto a mí la sombra recia de Cordeiro. Me envolvió con su chaquetón y me cogió en brazos. “Tranquilo, Pardal, ya pasó todo.”*” ( p.27)

b) secuencia 08:

“De entre las sombras surge Andrés, su hermano, con una linterna en la mano.

ANDRÉS

¡Moncho!

Moncho se levanta y se echa en sus brazos. Andrés lo besa, lo abriga con su propia ropa:

ANDRÉS

Pero, ¿a dónde ibas, tonto?” ( p. 17)

2.- El personaje de Amelia es el que avisa del estallido de la guerra a la familia de Moncho y son las madres quienes recogen a los niños. En la película es el hermano de Moncho quien va a buscar al niño y le pone al tanto de los acontecimientos:

a)fragmento del cuento de *La lengua de las mariposas*: “Era Amelia, la vecina, que trabajaba en casa de Suárez, el indiano.

*¿Sabéis lo que está pasando? En Coruña, los militares han declarado el estado de guerra. Están disparando contra el gobierno civil.”* (p. 36)

b) secuencia 52:

“Andrés, apretando el paso, le explica atropelladamente:

ANDRÉS

Hay guerra en África... Lo ha dicho la radio del boticario y ha cerrado y me ha mandado a casa.

MONCHO

¿Por qué hay guerra?

ANDRÉS

Decían no se qué de España y de Dios...” (p. 90)

Otro ejemplo de fusión de los tres relatos a través de los personajes es el que sigue: en el cuento de *La lengua de las mariposas*, entre los presos está el vocalista, Ramiro, de la Orquesta Sol y Vida. En la película, sin embargo, es el acordeonista Roque, de la Orquesta Azul (personaje del cuento *Un saxo en la niebla*), quien aparece en su lugar.

En esta misma línea de incorporación de características de un personaje a otro, el padre del saxofonista comparte la misma actitud abierta y liberal que el padre de Moncho y Andrés, hecho que favorece esta fusión de los cuentos. Otro ejemplo que permite con mayor facilidad esta unificación de los cuentos lo propicia el hecho de que en *Carminha*, no se menciona al padre de la muchacha en cuestión, tan sólo se hace referencia a su tía (que en la película pasa a ser la madre). Esto permite que aparezca con mayor naturalidad la conexión familiar de Carminha con Moncho, puesto que el padre de éste lo es también de la chica en la película.

Existen otros elemento de enlace. Uno de ellos es el uso del motivo descriptivo con el que se caracteriza a la mujer del alcalde: la denominación “chinita”. En el cuento del saxofonista, el chico menciona la *Enciclopedia escolar*, su antiguo libro de texto, cuando describe como es la misteriosa criatura que vive con Boal, el alcalde. Sin embargo, en la película tanto Moncho como Andrés, la identifican con una ilustración que han visto los dos hermanos en el libro escolar de Moncho y que había sorprendido a este último:

a) secuencia 20: “Moncho, acostado en la cama, ojea en la Enciclopedia Escolar el apartado de Razas Humanas. Le llama la atención la amarilla, representada por una pequeña china.

“MONCHO

¿Tú sabes que hay razas?

Le muestra el libro a Andrés, que fija su atención en la chinita. Deja de tocar.” (p. 38)

b) secuencia 42:

“ANDRÉS

¿Has visto? ¡Es la china de la Enciclopedia!

MONCHO

*(Deslumbrado)*

¡Es verdad!” (p. 42)

c) fragmento del cuento *Un saxo en la niebla*: “ ¡Cielo santo! ¿Qué hace tú aquí, chinita? Era como si siempre hubiera estado en mi cabeza. Aquella niña china de la Enciclopedia escolar.” ( p. 54)

\*\*\*

Cabe destacar, asimismo, que las tres historias se sitúan en un mismo marco socio-cultural: el de la Galicia de hace más de cincuenta años. Aunque entre “La lengua de las

mariposas “ (situado entre 1935 y 1936) y *Un saxo en la niebla* (1949), hay un lapsus temporal importante (en lo que se refiere a la situación política); el hecho es que en el segundo relato no hay referencias políticas explícitas y los problemas sociales que se mencionan son los mismos que se intentaban enmendar durante la República y se agravaron durante la posguerra. Lo mismo ocurre con *Carmiña*, cuyo contexto temporal se deduce por la ambientación y el lenguaje utilizado en los diálogos.

Por otro lado hay una reconversión del espacio. La acción de *Un saxo en la niebla* se ubica en La Coruña y en el pueblo de Santa Marta de Lombás. Este segundo espacio se respeta en la película, pero la acción de La Coruña se traslada al pueblo de Moncho. Con *Carmiña* sucede otro tanto, aunque el cambio es más fluido ya que el bar se sitúa en un entorno rural sin identificar.

Asimismo, estos personajes incorporados al hilo argumental de *La lengua de las mariposas* pertenecen a la misma clase social, y la diferencia de edad permite que sea creíble la nueva relación familiar que se ha creado .

Por último, antes de pasar al estudio de la “voz de la memoria” en la película, enumeraremos algunos cambios importantes realizados durante la adaptación:

#### 1.-Actitudes de personajes:

a) cuando el niño huye de la escuela, la actitud de la gente del pueblo difiere del cuento al filme: la gente se muestra indiferente en el relato y en la película, es consciente de la presencia de ese niño que corre por el pueblo.



b) la disposición es distinta en la puesta en escena de algunas secuencias. En el relato, el profesor le ofrece su silla a Moncho en su segundo día de clase, mientras él se mantiene de pie; sin embargo, en la película, se sientan los dos en sus respectivas sillas, sobre la tarima del aula.

c) la técnica del silencio del profesor se relata de manera una tanto diversa. En el cuento de *La lengua de las mariposas*, el narrador, para ilustrar esta técnica, menciona que a don Gregorio le tocaba hablar de algo maravilloso, que no especifica, y que se vio obligado a callar por el mal comportamiento de los alumnos. En la película, el maestro está tratando de dar unas clases de dibujo, concretándose en la escena una acción determinada.

d) por último, en la secuencia final, se mantienen las mismas actitudes, tanto en el cuento de *La lengua de las mariposas* como en la película. Sin embargo, se producen algunas variaciones: la actitud del padre es mucho más violenta en el relato, tanto que incluso la madre intenta calmarlo, siendo el padre quien empuja al niño a insultar a los presos. En la película, la madre se ve amenazada por la violenta mirada del cacique. De hecho, es el miedo que siente ante su presencia quien la empuja a proferir los primeros insultos.

### **5.3.2.1. La voz de la memoria en el discurso cinematográfico**

La adaptación del narrador de los tres cuentos de Manuel Rivas respeta la mayor parte de las características de la voz de la memoria, enunciadas en apartados anteriores. En la película, los tres narradores se unifican en uno solo: en un narrador autodiegético encarnado en el personaje del niño, Moncho, que ejerce como principal focalizador del relato, puesto que los acontecimientos y las apreciaciones que tenemos de la realidad diegética de la narración nos proviene mayoritariamente de la mirada del Moncho. Esta focalización interna y fija se mantiene gracias a su presencia física en la mayor parte de las secuencias y a que la información que recibe el espectador se ve limitada a los sucesos percibidos por Moncho.

El discurso narrativo cinematográfico de La lengua de las mariposas, por tanto tiene un narrador autodiegético, con focalización interna-fija, ya que el espectador recibe la información no sólo diegética sino emocional e ideológica, a través de la propia experiencia del niño. Sin embargo, habría que matizar que los diálogos de algunas secuencias podrían ser difícilmente perceptibles por el niño, como sucede con la conversación entre el cacique y el cura, en la plaza de la Iglesia. Aún así, su continua presencia, (incluso en la secuencia que acabamos de mencionar, ya que el niño aparece jugando con los niños, sin prestar atención a los mayores), nos indica que él es la base del relato, que a través de Moncho se nos va a relatar la historia.

Este narrador autodiegético se manifiesta en la película a través de diversas vías:

1.- Como hemos mencionado más arriba, el niño aparece en todas las secuencias y ésta siempre queda remarcada con planos individuales del protagonista (sobre todo primeros planos o planos medios), enfatizando su presencia.

2.- En las secuencias en las que se narran hechos sacados de los cuentos de *Carminha* o *Un saxo en la niebla*, siempre se pone de relieve que la narración parte de la percepción del niño. Por ejemplo, las secuencias referidas al episodio de Carminha y O'Lis vienen precedidas de una serie de planos en las que se nos muestran a Moncho y a su amigo Roque persiguiendo al personaje de O'Lis y espiando las escenas que éste comparte con Carminha o con su perro "Tarzán". Una vez que se nos ubica esta focalización, llegando incluso a utilizar el plano subjetivo, queda por sentado que, aunque el resto de los planos de estos personajes (planos medios y primeros planos) no correspondan exactamente a lo que está visualizando los niños, la focalización reside en ellos. En el caso de los motivos argumentales extraídos del cuento *Un saxo en la niebla*, también es evidente la función focalizadora de Moncho como testigo principal del episodio amoroso de su hermano. El niño permanece continuamente en pantalla, sin dejar solo al hermano en ningún momento. En la secuencia de la verbena, por ejemplo, cuando su hermano está tocando el saxofón con la orquesta, Moncho está sentado con ellos en el escenario. Es él el primero que ve a la "Nena" entre el público y es él quien se lo indica a su hermano a través de una serie de gestos: primero llama su atención estirándole del pantalón, para después señalarle con la mano la presencia de la chica; dando así paso a la escena de amor entre los dos jóvenes. Es Moncho también el que ve en primer lugar a la Nena en el altozano que bordea la carretera y quien vuelve a llamar la atención de su hermano, recostado en el banco, sobre la presencia de la chica.

3.- Otra vía de delimitar la focalización interna del niño es a través de la permanencia física de su figura en un determinado plano y prolongando temporalmente su presencia, incluso aislándolo de los otros personajes que han compartido el mismo campo espacial. La escena en la que los hermanos observan a la Nena subir las escalera, finaliza con un plano contrapicado de ellos dos reanudando la marcha tras la muchacha. En la imagen del plano, el hermano sale de campo y tras él, después de unos segundos en solitario, acaparando así la atención del espectador, sale Moncho.

4.- Algunos planos se configuran de tal manera que reflejan de forma evidente esta focalización interna. Además de los planos subjetivos (que vendrían a narrar los acontecimientos percibidos directamente por los ojos del protagonista, es decir, mostrando su campo visual), están aquellos en los que el Moncho aparece de espaldas, justo en uno de los márgenes laterales. Estos planos tienen una angulación contrapicada, situándose la cámara un poco más abajo a la altura del niño. De esta forma se puede reflejar la manera en la que Moncho percibe la acción y los individuos que lo rodean. Esto sucede en la secuencia de la primera conversación que mantiene el profesor con los padres del niño en la sastrería, tras el desastroso primer día en la escuela.

La voz narrativa de la memoria se caracteriza por la presencia de un sujeto narrador que recuerda una serie de hecho, en un primer nivel narrativo intradiegético. En esta caso, la voz del narrador del protagonista adulto (el mismo que en *La lengua de las mariposas* de Rivas) que rememora los acontecimientos relatados en la película (situándolos en un nivel narrativo hipodiegético) se respeta a través de diversas vías.

La película se inicia con una sucesión de fotos encadenadas en las que se sobreponen los títulos de crédito. En estas imágenes se nos muestran momentos cotidianos de la España de las primeras décadas del siglo XX, probablemente gallega, aunque no podamos confirmarlo con seguridad. En estas fotos vamos observando una sociedad fuertemente rural, en la que los niños tienen una especial importancia (muchas de ellas tienen los niños como protagonistas). Dentro de estas fotos se intercalan una de especial interés que ya nos ubica dentro del contexto político del momento: la foto en grupo en la que destaca el último presidente de la Segunda República española antes de la guerra civil, Manuel Azaña. Esta sucesión de fotos acaba con una en la que se muestra Moncho y su familia en el taller del padre. Una vez acabados los créditos iniciales, a través de un lento movimiento de cámara, se nos revela que la foto está enmarcada y se da inicio a una sucesión de travellings horizontales, muy suaves, en los que se nos muestra las distintas estancias de la casa, a altas horas de la noche. La cámara se desliza por el taller, por la estancia de los padres que duermen, por la habitación de los hijos, por encima de la cama del hermano mayor durmiendo hasta detenerse en Moncho, quien permanece entre las sombras y las luces de la noche, despierto, mirando al techo preocupado.

Siguiendo la convención de que las imágenes en blanco y negro, en una película a color, nos sugiere tiempos pasados, podríamos interpretar que las fotografías iniciales (que concluyen con la de la familia, la cual introduce el relato materializándose en el contexto espacio-temporal en la que fue realizada), es un indicio directo de que el espectador va a asistir a acontecimientos pasados, señalados por la propia narración como tales. Si a ello añadimos que, conscientemente, el sujeto narrador cinematográfico nos traslada a un tiempo ulterior y que los hechos se van a mostrar a través de la mirada

de un niño, contribuye a fortalecer la interpretación de que se trata de un discurso memorístico.

La película finaliza con un primer plano del niño (a cámara lenta potenciando la trágica experiencia emocional de dolor y desconcierto que está sufriendo, al tiempo que el color de la imagen vuelve al blanco y negro del inicio). Se trata de un cierre del discurso conectado a las fotografías de los títulos de crédito iniciales: con ellas emprendíamos nuestro camino a los recuerdos y este primer plano del niño, cuyo movimiento se va paralizando poco a poco y sobre cuya imagen fija se proyectarán los créditos finales, da por finalizado nuestra incursión al pasado.

La voz de la memoria podría ser explícita a través de una voz en *off* del protagonista ya adulto. De esta forma quedaría delimitada la doble focalización interna-fija de forma evidente; así como los dos niveles narrativos (el intradieético e hipodieético, característico de este tipo de discursos narrativos) Sin embargo, tanto el guionista, Rafael Azcona, como el director, José Luis Cuerda, han optado por un procedimiento más visual, como el de las fotografías para iniciarnos en el discurso de los recuerdos.

Así pues, la voz narrativa del protagonista adulto no se hace evidente de manera verbal, aunque queda sugerida en el tratamiento de las imágenes y en el uso de una banda sonora melancólica y especialmente amarga en la secuencia final. EL tratamiento del color y la luz es muy significativo: las sombras de la secuencia inicial que reflejan los miedos del niño por ir a la escuela, los grises de las secuencias iniciales en las que se el niño se siente inseguro; el uso de colores brillantes y claros , así como de una iluminación que hace resplandecer las calles del pueblo y los alrededores, con un

naturaleza exultante, para hacerse eco de la vitalidad y la felicidad del protagonista; contrastando con los grises mates y la oscura luz de aquel sombrío verano del 36, en las secuencias finales. Es como si en el tratamiento de la luz y el registro de los colores reflejaran no sólo los sentimientos del niño, sino la felicidad y la tristeza de aquél que los recuerda.

Por otro lado, si se trata de un relato memorístico, el narrador será consciente de su actividad rememorativa. Sin embargo, en este caso no se realizan comentarios explicatorios, pero el detallismo de la puesta en escena es exhaustivo (vestuario, mobiliario, dirección artística, objetos que hacen referencia al contexto político: banderas de la Segunda República, periódicos, alegorías de la República...).

El lenguaje verbal de los diálogos se adecúa a los personajes, tanto por su procedencia social como por la edad, acentuándose así un mayor realismo. Ejemplos ilustrativos son los siguientes:

1º.- “Cuando volví, ya no estaba. ¡Cómo me la jugaron los cabrones!” (Boal, secuencia 44, p.73)

2º.-“Eso para que te fíes de las habladurías. Ya me extrañaba a mí que don Gregorio fuera un ateo.” (Rosa, secuencia 11, p. 26)

3º.-“ Entonces, ¿ya no vamos a ir al campo a buscar bichos?” (Moncho, secuencia 46, p. 82)

4ª.- “Cuando lleváis el dedo humedecido a un tarro de azúcar, ¿a qué sentís ya el dulce en la boca como si la yema fuese la punta de la lengua? Pues así es la lengua de las

mariposas: al olor del néctar, la mariposa desenrolla su lengua y así puede alcanzar el fondo del cáliz...” (don Gregorio, secuencia 29, p. 54)

\*\*\*

Podemos concluir, para finalizar, que hay una serie de aspectos de la narración que corresponderían a la voz de la memoria, al igual que sucede en los relatos. El espectador sigue al niño protagonista a través del curso de los recuerdos de una entidad narradora, que correspondería al hombre adulto que rememora (una entidad que permite ser intuita, pero que no se manifiesta ni verbal ni visualmente). A pesar de ello, en la mente del espectador este narrador se refleja con claridad en las escenas entre el alumno y el profesor, quizás un tanto idealizado con el paso de los años (ya que don Gregorio es el prototipo perfecto del maestro que propugnaba la reforma educativa que había llevado a cabo la Segunda República, durante el bienio reformista, basándose en los preceptos de la Institución Libre de Enseñanza), y, por supuesto, se encuentra detrás de la confusa y dolorida mirada del niño, clavada en el camión que se lleva al maestro, entre tantos otros, para ser fusilados.



## **6.CONCLUSIÓN**

Podemos concluir que se trata de una adaptación fiel al contenido y a las técnicas narrativas. A través de los recursos propios lenguaje cinematográfico, la película recoge todas las emociones manifestadas en los cuento e incluso profundiza en ellas. Gracias a esta labor de adaptación, en la que se intenta respetar al máximo el estilo narrativo de los cuentos, se unifican sin fisuras las voces narrativas, respetándose el discurso memorístico original, mientras que el espectador experimenta, a su vez, las mismas emociones que provocan la lectura de los textos de Rivas.

## **7. FICHA ARTÍSTICA Y TÉCNICA DE LA PELÍCULA**<sup>299</sup>

Producción: Sogetel, Las producciones del Escorpión, Grupo Voz.

País: España.

Director: José Luis Cuerda.

Producción ejecutiva: Fernando Bovaira y José Luis Cuerda.

Guión: Rafael Azcona, basado en *La lengua de las mariposas*, *Un saxo en la niebla* y *Carminha*, del libro de relatos de Manuel Rivas *¿Qué me quieres, amor?*

Director de fotografía: Javier Salmones.

Director de producción: Emiliano Otegui.

Productor asociado: José María Besteriro.

Director de arte: Josep Rossell.

Montaje: Nacho Ruiz Capillas.

Música: Alejandro Amenábar.

Sonido: Goldstein & Steinberg.

Vestuario: Sonia Grande.

Reparto:

Don Gregorio: Fernando Fernán Gómez

Moncho: Manuel Lozano

Rosa: Uxía Blanco

Ramón: Gonzalo Martín Uriarte

Andrés: Alexis de los Santos

O'Lis: Guillermo Toledo

Don Avelino: Jesús Castejón

---

<sup>299</sup> Datos extraídos la página electrónica <http://www.imdb.com> y del guión de la película publicado por Ocho y Medio-Libros de Cine, *op. cit.*

Elena Fernández: Carmiña

Roque: Tamar Novas

Boal: Roberto Vidal Bolaño

Cura: Celso Bugallo

Nena: Milagros Jiménez

Macías: Celso Parada

Inicio del rodaje: 19-06-1998.

Duración del rodaje: ocho semanas.

Localizaciones: Galicia.

Formato: 1:2, 35 SCOPE.

Duración: 95 minutos.

Sonido: Dolby Digital.

## **8. BIBLIOGRAFÍA**

Asúa, Alfonso: “Entrevista José Luis Cuerda”, Revista *Cinerama* , octubre 1999, nº 84.

Azcona, Rafael: *La lengua de las mariposas (Guión cinematográfico)*, Madrid, ed. Ocho y medio- Libros de cine, 1999.

Bordwell, David; Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*, Nueva York, ed. McGraw- Hill, 2004.

Carmona, Ramón: *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1996.

Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative structure in Fiction and Film* Londres, ed. Cornell University, 1978.

Fernández Díez, Federico; Martínez Abadía, José: *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, ed. Paidós, 1999.

Field, Syd: *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*, Madrid, ed. Plot, 1995.

Genette, Gérard: *Narrative Discourse*, traducción en la lengua inglesa por Jane E. Lewin, Oxford, ed. Basil Blackwell, 1980.

Jaume, Antoine: *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, ed. Cátedra, 2000.

M.R.: “Críticas: La educación de las hadas”; Revista *Cinemanía*, julio 2006, nº 130.

McKee, Robert: *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Barcelona, ed. Alba Editorial, 2003.

Mínguez Arranz, Norberto: *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, ed. de la Mirada, 1998.

Parera, Jose; Fernández Valentí: “El código Da Vinci. Un enigma de hace 2000 años”; Revista *Imágenes de actualidad*, nº 258, mayo 2006.

Pratt, Mary Louise: “The Short Story. The Long and the Short of It”, V.V.A.A: *The new Short Story. Theories*, edited by Charles E. May, Ohio University Press, Ohio, 1994.

Reis, Carlos y Lopes, Ana Cristina M.: *Diccionario de narratología* (2ª ed), traducción de Ángel Marcos de Dios, Salamanca, ed. Almar; 2002

Rivas, Manuel: *Un millón de vacas*, Vigo, ed. Xerais, 2000.

Rivas, Manuel: *Ella, maldita alma*, Madrid, ed. Punto de lectura, 2002.

Rivas, Manuel: *La mano del emigrante*, Madrid, ed. Alfaguara, 2001.

Rivas, Manuel: *¿Qué me quieres, amor?*, Madrid, ed. Punto de Lectura, 2003.

Rivas, Manuel: *¿Qué me quieres, amor?*, Vigo, ed. Galaxia, 1996.

Sánchez Noriega, José Luis: *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, ed. Piados, 2000.

Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy: *New Vocabularies in Film Semiotics*, London, ed. Routledge, 1992.

Thompson, Roy: *El lenguaje del plano*, traducción de Elisa Moreno, Madrid, ed. RTVE, 2002.

Torreiro, Mirito: “Críticas”, Revista *Fotogramas*, año 59, julio 2006, nº 1953.

V.V.A.A.: *La literatura en lengua inglesa y el cine*, Valladolid, ed. Instituto de Ciencias de la Educación- Universidad de Valladolid, 1993.

V.V.A.A.: *Brokeback Mountain. Story to Screenplay*, Nueva York, ed. Scribner, 2005.

V.V. A.A.: *Historia del cine español*, Madrid, ed. Cátedra, 1995.

V.V.A.A: *Narratology. An Introduccion*, ed. de Susana Onega y José García Landa, Londres, ed. Longman, 1996.

#### -PÁGINAS DE INTERNET

<http://www.babab.com/no19/rivas.php>

[http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Azcona/riambauEntre.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Azcona/riambauEntre.shtml)

<http://www.culturagalega.org/temadia.php?id=2614>

<http://www.eluniversal.com/verbigracia/contenido01.htm>

<http://www.imdb.com>

[http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/070mrivas\\_crubio.html](http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/070mrivas_crubio.html)

<http://www.telepolis.com/cgi-bin/web/!urnredir?tema=weekent&dir=week144>

<http://www.todocine.com/bio/00073530.htm>

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/lapizgui.html>

#### -DOCUMENTOS RADIOFÓNICOS:

Entrevista a Rafael Azcona, *Hoy por Hoy*, Cadena Ser, 07.02.07.

#### -PELÍCULAS

Cuerda, José Luis: *La lengua de las mariposas*, 1999. (DVD: Colección UN PAÍS DE CINE, ed. Diario El País, 2003)

SOLEDAD REOLID SOLANO

Palma, 4 de abril de 2007